دكتور عبد الله التطاوى



٦

المرتكزات الكبرى
وصيغ التحول



مكتبة الأنجلو المصرية

أشكال الصراع

في

القصيدة العربية

(٦)

المرتكزات الكبرى وصيغ التحول

تأليف

د. عبدالله التطاوي

النـــاشر
مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

أسم الكتـــاب: أشكال الصراع في القصيدة العربية الجزء السادس
أسم المؤلف: د/ عبدالله التطاوي
أسم النـاشر: مكتبة الانجلو المصرية
أسم الطـــابع: مطبعة محمد عبد الكريم حسان
رقـــم الايـــداع: 15780 لسنة 2004
الترقيم الدولي: I-S-B-N 977-05-2080-2

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

تتعدد القراءات حول تراثنا الشعري بما يمكن أن يضيف إليه من منظور الحوار معه ومن خلاله، وتجديد صيغ التلاقي والمساءلة والمراجعة لعطاءاته المتواصلة، بقدر ما تمتلكه من أدوات تسهم في معاودة التفاعل معه بآليات أساسها تعددية الأصوات، وتنوع القراءات النقدية بما يؤصل له في منعطف التحديث عبر مقاصد التأمل الهادئ لكثير من صوره الإبداعية على مدار عصوره وتاريخه الطويلة، ولعل الأجزاء الأولى من هذه الدراسة الموسعة قد نهضت بإبراز التحولات الكبرى التي صاغتها أطراف الصراع فتباينت مستوياته وأشكاله، وتجددت ملامحه وأبعاده، فكان الدرس دافعًا للاتكاء على الخبر التاريخي حينًا من حيث تواتره ودرجة الاطمئنان إلى حد الثقة فيه والأخذ به. وأحيانًا من خلال قراءة النص الشعري اتكاء على تحليله بما يتسق وطبائع المرحلة ومرجعية الإبداع وصور التناص أو الابتكار والتجديد.

وسارت رحلة الشاعر العربي عبر صراعاته مع واقعه، ومع الطبيعة، وأحيانًا مع مجتمعه، وغيرها مع نفسه، وفي ظل صاحب الفضل في الإبداع تعبيرًا

عنها وتصويرًا لها، وانطلاقًا منها وعودًا لها، فكان للشعر استمراريته، وللصراع بقاؤه، وللشاعر تجاربه وتحدياته التي عبر عنها من خلال تقاريره وصوره.

وبات من المقبول أن يتوج الإطار المنهجي للبحث من خلال استقصاء الجمع لصور التجانس والتلاقي التي يمكن تتبعها خلال هذا الجزء، فلعل فيها ما يفي باحتياجات القراءة للنموذج الذي عمّق لدى شاعرنا العربي حاسة الإبداع بكل ما تحمله من قسمات وما تحكيه من ملكات وقدرات، وما تطرحه من تساؤلات وإجابات.

لعل في هذا الجزء ما يكمل طبيعة الإنجاز ضمن منظومة المشروع القرائي لرحلة القصيدة العربية الخالدة على مدار حقب التاريخ، وتحولات الحقب، وتجدد الصراعات.

والله ـ سبحانه ـ ولي التوفيق.

د. عبدالله التطاوي

القاهرة ٢٠٠٤م

الباب الأول

قراءة الإبداع الشعري

في سياق منظومة الصراع والالتزام

الفصل الأول

تحولات جذرية كبرى

- من الصراع القبلي إلى منظومة الأمة.
- من التشتت الوثني إلى التوحيدية.

مدخل ضروري

علـى الصـعيد الـنقدي نكـاد نسلم بأن التراث الثقافي ضرورة كبرى من ضرورات حياة الفن وضمانًا آمنًا من ضمانات أصالته، إذ لا مناص لأي شاعر من استـدعائه والصدور عنه، بل يصبح عليه أن يدين له بالولاء، وأن يعترف لأهله بضـرورة الانتماء بقدر تواصل العطاء، حتى يصبح ذلك التراث ـ بكل أبعاده ـ مـن أغلـى ممـتلكاته، وجزءًا أساسيًا من مقومات ذاكرته الفاعلة، وعلى نفس الصـعيد أيضًا لا نستطيع إنكار دور الواقع بمقوماته المختلفة، باعتباره ضرورة فنـية أيضًا، توازي الأولى، وتمثّل معها شريكًا فاعلاً، ودافعًا من دوافع الإبداع، وسمتًا متميزًا تميُّز الظاهرة الإبداعية، وإلا أصاب الفن ما يُخشى عليه من دعوى العقـم، أو مظنة الجمود، إذ ربما أصيب الفنان بما يُخشى عليه من شبهة مظاهر التخلف، واحتمالات التهميش.

ويصـبح حتمـيًا أن نطـرح الجانبيـن بوصـفهما ضرورتين متوازيتين ومتوازنتيـن لا ينبغـي لإحداهما أن تسيطر على الشاعر ـ المبدع ـ إلى درجة الاسـتعباد، وإلا فَقَدَ ركنا مهمًا وأساسيًا من أركان أصالته الفنية، ذلك أن وقوعه تحت مظلة السيطرة الكاملة للتراث قد يعد مؤشرًا من مؤشرات استسلامه له، إذ ربمـا ينسـى في زحامها مقومات إبداعه، وعندها قد يصاب بضرب من الجمود الفني.

وعلى شبيه بهذا النهج يبدو موقف دعاة التجديد إذا ما حاول الواحد منهم إغفـال الـتراث، أو قصـد إلى التنكر له، فإذا هو لا يخرج ـ آنذاك ـ من نفس الدائرة، لأننا لا نسلم ـ مطلقًا ـ بأن يكون الفن نبتًا شيطانيًا بلا أصول أو جذور عميقة، إذ لابُد له من أرض خصبة ينبت فيها، ومن حوله الأجيال ترعاه، وتطوره وتضـيف إليه، وتضمن له النمو والارتقاء .. وانطلاقًا من هذا التصور يحسن أن نـنفذ لطـرح قضية الالتزام وظاهرة الصراع في القصيدة العربية عبر عصورها القديمـة، منذ مراحل نضجها الأولى، حتى بلغت درجات من الالتزام في القصيدة

العربيـــة عــبر عصورها القديمة أساسها استشعار الصراع، والانطلاق منه منذ مـــراحل نضجها الأولى، حتى بلغت درجة من الاكتمال على أيدي القمم الكبار في عصور الازدهار الأدبي المتوالية.

ومـــع تـــنوع تلك العصور، وتناغمًا مع سياق الحركة الأدبية، واتساقًا مع إيقـــاع أحداث التاريخ قد تلقانا صور مختلفة تعكس الطبيعة النوعية، بل الطبائع النوعية لصور الالتزام في الشعر العربي، وهذه الصور هي محور القراءة في هذا المبحث الذي يتوقف عندها، محاولاً تبني صيغ الكشف عما ظهر بينها من عوامل الاتســـاق والـــتفاعل، أو الثـــبات والاستمرار، أو التحول والتغاير طبقًا لتحولات الحركة السياسية وصراعات الحياة الاجتماعية، ومعها ــ بالضرورة ــ صراعات الحركة الأدبية في أي من تلك العصور.

[١] من الصراع القبلي إلى منظومة الأمة

مع الصوت الأول الذي يلقانا في جنبات الصحراء في العصر الجاهلي، نجد الشاعر العربي يعترف بالتزامه بقضايا قومه، ويرفع لواء التبنيّ لمشكلات الجماعة، يُسخر لسانه للتعبير عنها، أو يوظف شعره لتصويرها، وإذا بحياته تكاد تتوقف في لحظة الانفصام عن القوم، فلا يكاد يسير إلا في ركابهم سلبًا، أو إيجابًا، على نحو ما صوره – مثلاً – دُرَيْد بين الصمّة في بيته المشهور :

وما أنا إلا من غزيّةَ إنْ غوَتْ غويْتُ، وإن ترشُدْ غزيَّةُ أرْشُدِ[١]

حيث لا يتورع الشاعر – بحال – عن كشف مستويات التصاقه بالقبيلة في كل أحوالها، وهو يخشى أن يعلن عليها التمرد، ربما ليظل محتفظًا بهويته بين أبنائها، حريصًا على ضمان تملُّك جنسيته القبلية التي يبدو من خلالها شديد الاعتزاز " بالأنا "، شديد الفخر بها .. وعند غير " دُرَيْد " تتكرر صور الالتزام القبلي في سياق مقومات القبلية على سبيل الاتساع، أو في حدود صراعات "العشيرة" التي يسجل لها الشاعر نفس الدرجة من الولاء، فإذا هو – دائمًا – في موقف المستجيب اليقظ حيث ينهض غير متخاذل، على نحو ما سجّله – مثلاً – قول طرفة بن العبد في معلقته :

إذا القوم قالوا: مَنْ فتىً؟ خلت أنني عُنيتُ فلم أكْسَلْ ولم أتبلَّدِ[٢]

وهو نفسه ما تردَّد في قول معاوية سيد بني كُلاب :

إني امرؤٌ من عُصبَةٍ مشهورة حُشُدٌ لَهُمْ مجدٌ أشَمُّ تليدُ
وإذا تُحَمّلُنا العشيرةُ ثِقْلَها قُمنا به وإذا تَعُودُ نَعُودُ[٣]

وشبيه بهذا النحو تتكرر الأصوات، لتلتقي في بوتقة واحدة، تنصهر فيها الأنا – أحيانًا – في ظلال القبيلة، ولا تجد حرجًا من الإعلان عن تضاؤلها

---

(١) الأصمعيات ١١٢.
(٢) المعلقات السبع للزوزني (معلقة طرفة بن العبد ١٧٠).
(٣) المفضليات، ق١٠٤.

وتصـــاغرها أمام توهُج الـــ "نحن" وتضخمها، وهي أصوات لا تتورع عن تسجيل رضـــا أصـــحابها وقناعــتهم بذلك، فإذا بعمرو بن كلثوم يطلع علينا في معلقته المشـــهورة بضمير "الجمع" في جل ـــ إن لم يكن كل ـــ أبياتها، حتى لنكاد نحس اختفاء " الأنا " تمامًا، وتصبح الـــ " نحن " أساس الموقف كاملاً، بكل ما يضيفيه علـــيها شـــاعرها من لغة التضخُّم وصور التوهج، وكأنه يقبل التضحية بذاته في ســـبيل الجماعـــة، أو يضـــع لنفسه حجمها المتواضع باعتباره عضوًا فيه، حيث تـــنعكس علـــيه آلامهـــا، وتبرز من خلاله آمالها، وتتبلور من واقع لسانه وفنه طموحـــات أبـــنائها، ومن ثم كان تبني الشاعر لقضايا " القبيلة " وكأنها الهاجس الوحـــيد الذي يصدر عنه، وكان من الممكن لعمرو ـــ ونظرائه ـــ أن يفسح لذاته مجـــالاً رحبًا في مقدمة المعلقة إن أراد ذلك، ولكنه أبى إلا أن يجعل نفسه مجرد "فـــرد" بيـــن مجموع الندماء، فراح يترنم في كل اللوحات التي رسمها في معلقته بصوت الجماعة انطلاقًا من أُطر هذا الفهم، وراحت ذاته تتألق من خلالها، لاسيما حين راح يُشهد على مكانتها ـــ أي قبيلة تغلب ـــ قبائل معد جميعًا :

وقـــد علـــمَ القـــبائلُ مـــن مَعَـــدٍّ ... إذا قُبَـــبٌ بأبْطَحهـــا بُنيـــنا
بأنَّـــا العاصـــمون بكـــل كحـــل ... وأنـــا الـــباذلون لمُجْتَديـــنا
وأنـــا المـــانعون لمـــا يَليـــنا ... إذا مـــا البـــيضُ زَايلت الجُفُونا
وأنـــا المـــنعمون إذا قدَرنَـــا ... وأنـــا المهلكـــون إذا أتنـــيا
وأنـــا الشـــاربون المـــاءَ صَـــفوا ... ويشـــربُ غـــيرنُا كَـــدَرًا وطينا
لـــنَا الدُّنـــيا ومَـــنْ أضْـــحَى عليَهْا ... ونـــبطشٍ حيـــن نبطش قادرينا
نُسَـــمَّى ظَالميـــن ومـــا ظَلَمْـــنَا ... ولكـــنَّا ســـنَبدأ ظَالميـــنا
ملأنَـــا الـــبَرَ حـــتىً ضـــاقَ عَـــنَّا ... وظهـــرَ الـــبحر نملـــؤهُ ســـفينا
ألا لا يجْهَلَـــن أحَـــدٌ علَيـــنا ... فـــنجهلَ فـــوق جهل الجاهلينا[1]

حيث بدا أول ما التزم به عمرو تلك الدعاية التي اصطنعها للقبيلة من خلال صـــراعات القـــوة، تعبـــيرًا عـــن شريعة الغزو التي اعتدت بها قبيلته " تغلب " واعتادتها، وقد شاعت في العصر الجاهلي، ومعها ذاعت معلقة عمرو حتى رددَّها الصـــغير والكبـــير، وكأنمـــا أضحت الأنشودة القومية التي ضاق بها خصومهم،

(١) شرح المعلقات السبع (معلقة عمرو بن كلثوم)، ٢٠٠.

وكأنها تحكي فصولاً من متجانسة من منظومة الصراع الجاهلي كله :

أَلْهَـي بنـي تغلب عن كلِّ مكرُمةٍ	قصـيدةٌ قالهـا عمروُ بن كلثوم
يُفاخِـرُون بهـا مُـذْ كـانَ أوّلُهُم	يـا للرِّجال لشعر غير مسئوم[1]

إذ يـبدو موقف الشاعر البكري هنا عدوانيًا غاضبًا إزاء مثل مسلك عمرو، ربمـا لم ساد في أنشودته من مبالغات أغضبت كل القبائل الأخرى من غير قومه من تغلب، على مستوى التنافس والتزاحم سياق العنجهية الجاهلية.

وفـي مقابل هذا الصوت القبلي الشائع يلقانا نمط آخر من الالتزام الفردي عند زهـير بن أبى سلمى، هو التزام بقضية السلام التي أدرك الشاعر أهميتها في إيقاف صراعات الحروب ونزف الدماء، وأدركها معه فريق من سادة القوم دفعوا من أجلها مـن مـالهم الخـاص ديات القتلى في حروب لا ناقة لهم ولا جمل، ودفع في سبيلها الشاعر ــ بدوره ــ كثيرًا من شعره، فكان داعية للسلام من طراز خاص، بدا ملتزمًا بقضـاياه، متفهمًا أبعاد طريقه .. ومن الطريف أن تأتي دعوته إلى السلام متجانسة مع دعوته إلى القوة، ومصاحبة لها ومتسقة معها، رافضًا بذلك منطق الانهزامية أو الاستسلام على نحو ما عرضه في شكل حكمي عام قائلاً :

ومـن لـم يَذُدْ عن حوضه بسلاحه	يُهَدَّم ومن لا يظلم الناس يظلم[2]

وهكذا بدا الشاعر واعيًا بحجم قضية قومه، مدركًا أبعادها، حتى تحوَّل إلى داعية لها من منطق التجربة القبلية العامة :

ومـا الحـربُ إلاَّ ما علمتم وذقتمُ	ومـا هو عنها بالحديث المُرَجَّم
مـتى تبعـثُوها تـبعوثها ذمـيمة	وتَضْـرَ إذا ضـرَّيْتمُوها فتَضْرم

عندها تصبح رؤية الشاعر صوتًا فاعلاً متميزًا، إذ يستغل موقعه من قومه فـي إقـناعهم من خلال الحقائق التي عاشوها وعاشها، والوقائع التي مارسوها

(١) البيتان لشاعر من قبيلة بكر من خصوم التغلبيين قوم عمرو بن كلثوم.
(٢) شرح المعلقات (معلقة زهير بن أبى سلمى)، ٥٢.

وشـــهدها، حـــتى يقـــترب بذلك من قلوبهم وعقولهم، يصدر عن جوهر معاناتهم وآلامهم من أعباء الصراع القبلي بكل تداعياته من دمار وخراب.

وعلى هذا النحو كانت دعوة عمرو للحرب، ومثلها كانت دعوة زهير للسلام من مـــنطلق الرغـــبة الجـــادة في دعم المصلحة القبلية لقومه، وإن اختلف المسلك بينهما اختلاف ما بين الحرب والسلام من دلالات، حيث تباعدت الأصوات، استجابة لملابسات الواقـــع الذي عاشه كلا الشاعرين. وعند غيرهما ظهر مَنْ دعا إلى التمرد على القبلية، وجـــرؤ ــ أحـــيانًا ــ على إعلان السخط على تقاليدها، ولكنه حتى في عنفوان تمرده وشدة سخطه ظل ملتزمًا ــ بشكل ما ــ وكأنه لا يستطيع أن يفصم العُرىَ الوثيقةَ التي تشـــده إلـــيها بحال. فمع طرفة بن العبد نشهد حركة تمرد يكاد ينسلخ فيها من القبيلة، ويحـــاول رفـــع لواء العصيان، ويجاهر بالتضحية بكل شيء في سبيل متعته الخاصة، وتغليب قانونه الداخلي من خلال خمره وندمائه، وتجاهل صراعات قومه :

ومـــا زال تَشْـــرَابي الخمورَ ولذتي   وبَيْعي وإنفاقي طريفي ومُتْلَدي:
إلـــى أنْ تحامَتنـــي العشـــيرةُ كلُّها   وأفـــرِدْتُ إفْراد البعير المُعَبَّد[1]

ولكنه لم يستطع التمادي في مسلكه، فسرعان ما يلاحقه حس القبيلة فيبدو إلـــيها مشدودًا بألف قيد محورها الصراع النفسي، وإذا به يسجل حرصه على أن يظل منتميًا إليها، متمسكًا بدوره فيها، بل يجعل من نفسه أصلاً عريقًا من أصولها يستعين به القوم، ويجد فيهم صحبته بين أغنياء وفقراء على السواء :

وإن يَلْـــتقِ الحـــيُّ الجمـــيعُ تُلاقني   إلـــى ذروة البيت الرفيع المُصَمَّد
رأيـــتُ بنـــي غـــبراءَ لا يُنْكِرونني   ولا أهـــلُ هذاك الطِّراف المُمَدَّد

بـــل يضـــع الشاعر الالتزام القبلي جزءًا من فلسفة حياته التي بلورها فيها متعته في صورها الثلاث :

ولَـــولاَ ثـــلاثٌ هُنَّ من عيشه الفَتَى   وجـــدِّك لَمْ أحْفِلْ متَىَ قامَ عُودِّي
فمنهـــنَّ ســـبقي العـــاذلات بشَرْبَة   كُمَيْـــتٍ متَى ما تُعْلَ بالماءِ تُزْبِدِ

(١) شرح المتعلقات (معلقة طرفة).

وكـــرّى إذا نادى المضافُ مُحَنّبا كســيد الغضــا نبَّهْــته المُتَورّد
وتقصير يوم الدَّجْن والدجنُ مُعْجِبٌ بِبَهْكَــنَةٍ تحــت الخِــباء المُعَمَّد

فكانت الصورة الثانية قادرة على أن تعكس ــ بدقّة ــ شريحة واضحة من شرائح هذا الصراع، وإن لم يقصد إليها طرفة قصدًا، لكنها بدت تسرى في دمه، كما سرت في دماء غيره من شعراء القبائل.

ويســير أبــناء العصــر جميعًا في ركاب ذات الاتجاه، حتى من تمرد منهم ــ صــراحة ــ علــى القبــيلة وهي وحدة البنيان الاجتماعي، وأساس من أسس الحــياة فــيه، فــإذا فريق من الشعراء الصعاليك الذين آثروا التبرؤ من النموذج القبلي، أصرُّوا على الاغتراب عنه، وحاولوا تكوين طائفة خاصة بهم بمعزل عنه، تتــبلور فلسفة الطائفة، وينعكس منطق حياتها من خلال ما اقتنعوا به من حدود ضــيقة لمــنطق الالــتزام في حدود الطائفة والصراع في سياق القبلية، فراحوا يرســمون صــورًا إيجابية وسلبية لما يرونه شائعًا عبر واقعهم، فكان عروة بن الــورد زعــيمهم الشــعبي قادرًا على بلورة الصورة المثالية لشخص الصعلوك، وكيف يبدو ــ من خلالها ــ ملتزمًا بقضايا رفاقه، إذ لا يكاد يستقل عنهم، ولا هو ينفصــل عن فكرهم، حتى بدا قريبًا من منطق الشاعر القبلي حين ينضوي راضيًا تحت لواء القبيلة فيقول عروة :

إنــي امــرؤٌ عــافى إنــائيَ شركة وأنــتَ امــرؤ عافى إنائك واحدُ
أفــرّقُ جســمي فــي جُسُومٍ كثيرة وأحسُو قَراحَ الماءِ والماءَ باردُ[1]

وعلى هذا النحو كان تحرك الشاعر الجاهلي في كثير من مساحات الصراع التي طرقها شعره، حتى بدت صورة متداخلة مع صور الالتزام، وهنا كان للقبيلة دورها في تأكيد هذا الالتزام من منطقَيْن :

أ- مــنطق تــربوي فرضته القبيلة على أبنائها، حين أعلنت احتفاءها بهم منذ ولادتهم التي بشرت بنبوغهم الشعري، مما ترجمته القبائل فيما تقوم به من

(١) الأغاني ٣/٧٤.

تبادل التهاني، وإقامة الولائم والاحتفالات في منتديات القوم استبشارًا بنبوغ شـاعر تؤهلـه قدراته لأن يكون لسان القبيلة يعبر عنها، ويتبنى قضاياها، ويلـتزم بدستورها، ويذود عنها، وما كان هذا كله إلا ترجمة دقيقة لإيمان القبـيلة بـأن جـرح اللسان لا يقل خطرًا ولا عنفًا أو مرارة عن جرح اليد ــ على حد تعبير امرئ القيس ــ وأن الشعر هو الديوان الأصيل التي تلتقي فـيه آمالهـا، وتتبلور مشكلاتها وتصور آلامها، وأن القول ينفذ ما لا تنفذ الإبـر كما صوره الأخطل الأموي، وقريب منه جاء ما عكسه تحليل الجاحظ وابـن سلام لشخصية العربي الذي لم يبك إلا من هول الهجاء، وأساسه ــ بالطـبع ــ كان الكلمة، حيث يتعامل من خلالها الشاعر بادئًا منها ومنتهيًا إليها.

ب- مـنطق جزائـي فرضته القبيلة على كل من يشق عصا الطاعة، أو يتمرد عليها من الأبناء، فلا يبقى أمامه إلا أضيق السُبل جزاء عقوقه وتجاوزاته، وعـندها يهـدد بـالخلع القبلي، أو سحب (الجنسية القبلية) منه، أو سحق هويته، مما يشين تلك الهوية، أو يهددها بالضياع والسقوط، وهو ما يؤدي بـه إلـى الضياع في تيه عميق لا يعرف له نهاية ولا يكاد، إلا أن يقع في جوار قوم آخرين يستغيث بهم أجاروه أو رفضوا الإجارة، وعندئذ يفقد ميزة الانتماء إلى طبقة الأحرار من سادة القبيلة، أو يتحول ــ على أقل تقدير ــ إلى فئة الموالي ممن يلتمسون لأنفسهم ضربًا من ضروب الحياة المتواضعة في ظلال القبائل المجيرة لهم بحق الولاية أو الإجارة.

فـي مقابل هذين المنطقين وجد منطق ثالث بدا فيه الشاعر القبلي شديد الاتساق مـع بعـض المبادئ القبلية، شديد الالتصاق بها، دائم الحرص على الذود عنها، بل قد يندفع في بعضها إلى درجة من الإسراف، حتى يتجاوز به الحد الشائع بين أبنائها، هو إسـراف جعـل تلك المواقف تتجاوز أُطُرها الفردية الجزئية لتتسع إلى دوائر عامة، قد تصـبح مضربًا للأمثال، على نحو ما يلقانا عند حاتم الطائي، وقد ضرب به القوم المثل فـي الكرم حتى قيل " أكرم من حاتم "، حيث راح يبلور فلسفة حياته من خلال منطق "

اللــذة المتمــيزة " التي وجدها في مشهد العطاء دون سواه، فكانت متعة الكرم أساسًا لفلســفته ودافعًا لعطائه بلا حدود .. وفي كل مراحل حياته غلبت عليه تلك المتعة، حتى سقطت أمامها كل صور اللَّوم التي رفضها في مثل قوله :

فقِدْمًــا عَصَــيْتُ العاذلات وسُلِّطَتْ   عَلى مُصطفَى مالِي أنامِلِيَ العَشْرُ[1]

ولم ينس حاتم أن يختار لنفسه من بين شرائح الحياة الاجتماعية ومواقفها ما بــدا متسقًا مع طبعه، فلم يستنكف أن يسرف فيه، أو أن يتمادى في تصويره، طالما حقق له المتعة التي أحسَّها، ولو كان قد أحس تلك المتعة في البخل لفعلها، على نحو مــا عــرف عــن " مــادر " فــي المــثل المشــهور عــنه " أبخل من مادر "، أو مــا عرف عن " عُرْقُوب " في إخلاف الوعد، والإخلال به. ولو أن حاتما وجد متعته فــي الخمــر لأخلص في تصويرها على نحو ما كان من طرفة بن العبد، والأعشى، وعــدي بن زيد وغيرهم من شعراء العصر، ولكنه الاختيار الذي يبدو سمة أساسية يتســم بهــا ذلك الالتزام، هو اختيار يأتي لصالح الإبداع الفني بالضرورة، إذ الأمور لا تفــرض علــى الشاعر قهرًا، بل يبدو للذات المبدعة فيها منطلق واضح، فالشاعر يخــتار شريحته، ثم يجعلها موضوعًا لفنه، وعلى أساس الاختيار يبلور موقفه، طبقًا لمــا اقتنع به من سلوكيات ومواقف اجتماعية، بدليل تلك اللوحات المختلفة، والألوان المتنوعة التي رأيناها عبر طبقات المجتمع المتعددة، على نحو ما بدا من حس القبيلة لــدى زهــير وعمــرو، ثم صور الحس الطائفي المتمرد لدى الشعراء الصعاليك، ثم مــا كــان مــن حاتم حين صور نموذجًا هادئًا وهادفًا من نماذج الاتساق الفردي مع الأصــوات القبلــية، وبقيت طبقة العبيد في مجتمع القبيلة تتحسَّس طريقها في حذر وحــرص شديدين بحثًا عن اللسان المعبر عنها، بما قد يحيلها إلى ثورة عاتية، رفع رايتها عنترة بن شداد العبسي بشكل بارز ومتميز، فحاول أن يرتقي بها، وأن يتجاوز من خلالها صراعات العبودية المؤلمة، فألقى في روع أبنائها ضرورة التسلح بأدوات بالفرســان، سعيًا وراء حريتهم المفقودة، وطموحًا إلى مكانة مرموقة ــ نسبيًا ــ في

(١) ديوان حاتم الطائي (تحقيق الدكتور عادل سليمان جمال)، ٨٧.

سياق المجتمع الرافض لهم، ولذا راح عنترة يُشهد الفرسان على ما هو بصدده من صراعات النفس إزاء القبيلة :

هلاَّ سَألْت الخيلَ يا بنَةَ مَالك إنْ كنت جاهلةً بما لَمْ تَعلَمَي
إذْ لا أزَالُ على رحالة سَابح نهْد تَعَاوَرَهُ الكُمَاةُ مُكَلَّم
يخبرك مَنْ شهد الوقيعةَ أنّني أغْشَى الوغَى وأعِفُّ عند المغنم[1]

وهو ما طرح له نظيرًا موجزًا حين وزع مشكلته عبر نسبه من أبيه وأمه قائلاً:

إنّي امروٌ من خير عبس منصبا شطري، وأحْمي سَائرى بالمُنْصل

ومع هذه الألوان المختلفة من صور الصراع والالتزام القبلي والطائفي، تظل صيغ شعراء العصر رهنًا بمدى شيوعه بينهم، فإذا بالشاعر الجاهلي لا يتوانى عن ذكر القوم كلما عنَّ له موضع للاستشهاد بهم، أو من خلالهم، فعلى المستوى الفردي أعلن عنترة ما أعلنه من خلال الفرسان في القتال ـ كما رأيناه ـ وعلى المستوى الحربي الجمعي أعلن عمرو موقف قومه من خلال الاستشهاد بقبائل معد بن عدنان، كما أعلن زهير موقفه الصريح من قضية السلام من خلال تذكير قبائل عبس وذبيان بما ذاقه أبناء العصر من ويلات الحروب، على نحو ما رصده قوله في رسالته إلى الأحلاف مُهَددًا ومتوعدا من خلال حرص الأنا على بقاء الجماعة:

وما الحربُ إلاَّ ما علمتمُ وذقْتمُ وما هُوَ عَنْهَا بالحديث المرجم
متى تبعثوها تبعثوها ذميمة وتَضْر إذا ضريتموها فتضرم

وعلى نفس الصعيد من الاستشهاد القبلي كان ما ذهب إليه حاتم في فلسفة حياته:

وقد عَلِمَ الأقوامُ لو أنَّ حَاتِمًا أراد ثراءَ المال كان له وَفْرُ

وكذا كان موقف الصعلوك في إطار طائفته التي يعتد بانتمائه إليها على غرار ما قاله تأبط شرًا :

(١) ديوان عنترة وشرح المعلقات (معلقة عنترة بن شداد)، ص٢١٥.

إنّي زعيمٌ لَئِنْ لم تتركُوا عَذَلي أن يسأل القومُ عني أهل آفاق

أن يسألَ الحيُّ عنيّ أهلَ معرفةٍ فلَنْ يُخْبرَهم عن ثابتٍ بَاق

وكأنَّ الشاعر ـ أيًا كان موقعه الطبقي ـ يأبى إصدار المعلومة بلا شهود أو توثيق، وإذا بالتوثيق لا يتم إلا عن طريق القبائل أو الأقوام، أو حتى الطوائف المتمردة، استكمالاً لصورة الالتزام في درجاتها المختلفة ومستوياتها المتنوعة، إذ لم يكن هذا التنوع ـ في صورته الدقيقة ـ إلا تصويرًا لمنطق الاختيار الإيجابي في الفن، كخطوة أولى لابد أن تسبق مشاهد الصراع ومنعطفات التمرد، التي يعيشها الشاعر في إطار مسلكه الفني وموقعه الاجتماعي الذي يتسق معه، أو لا يتسق، في أي من المراحل أو الأحوال.

[٢] من التشتت الوثني إلى التوحيدية

ومــع انبلاج نور الإسلام على الجزيرة العربية، ومع تحول الحياة الجاهلية بقــيمها الســلبية والإيجابية إلى حياة إسلامية جديدة تتغير أشكال الالتزام وصيغ الصــراع، وتتحول المسألة من مجرد صورة قبلية إلى أنماط أخرى منه، نستطيع أن نطلق عليه التزامًا "عقائديًا "، وأن نتعرف عليه من منطقَيْن :

أولهما : منطق روحي ديني بدأت الجزيرة تتعرف عليه لأول مرة، فانتشر بيــن أبــنائها، وســاد بين قبائلها، فصاغ معالم جديدة في السلوك، وانعكس في مناهج جديدة انعطف إليها طابع الفكر.

ثانــيهما : مــنطق اجتماعــي أساسه التوحد في ظل أمة مؤمنة لا تعرف العنصرية، ولا تفسح للتعصب مجالاً، ولا تؤمن بشريعة الغزو، أو فلسفة البطش، ولكنها بدأت تسير وفقًا لتقاليد جديدة أرساها الإسلام، وأصَّل لها في نفوس أبنائه.

مــن هــنا بــدا " الالتزام العقائدي " ــ بهذه المعاني ــ في السيادة والانتشار، ووجد سبيله على ألسنة فريق من الشعراء ممن آمنوا بالدعوة، وصدقوا الرسول ﷺ وآزروه، وحسن إسلامهم، فسجلوا ملامح من التزامهم في سياق موضوعات تقليدية ورثوهــا مــن العصر السابق، بين مدح وهجاء ورثاء، وغيرها، وأخلصوا فنهم في رســم صــورة إسلامية جديدة للممدوح، خاصة إذا ما تعلق الموقف ـ مثلاً ـ بشخص رســول الله ﷺ، وكذلــك كــان الموقف من المهجوّين من خصومه ــ عليه الصلاة والســلام ــ مــن معســكر الشرك القابع في مكة، ثم كانت صورة المرثيين من قادة المســلمين فــي مســارات مــتجددة حول الاستشهاد وحركة الجهاد، إذ راح معسكر الشــعراء المســلمين يطــرح صــورًا عديدة يمدُّها المعجم الإسلامي الجديد، فعكس الشعراء من خلالها ما أفادوه من معاني الآيات القرآنية، وما استوعبوه من الأحاديث النــبوية الشريفة، وما انتهجوه من صور السلوك الإسلامي، وما قاموا عليه من أمر العــبادات والشــعائر والقيم الدينية، ثم أضافوا إلى تلك الموضوعات صورًا ومواقف

أخـــرى أصبحت أكثر استجابة لواقع الحياة الجديدة وإيقاعها، فكانت القصائد القصار، وكانـــت المقطوعـــات أكـــثر شيوعًا في شعر الفتوح الإسلامية. وكانت الغزوات التي خاضـــها معسكر المسلمين بمثابة جذوة تزيد من حماس الشعراء، وتسهم في ازدهار حركة الشعر، وكانت صورة رسول الله ﷺ مازالت قائمة بينهم تشد من أزرهم، على نحو ما صوره كعب بن مالك الأنصاري في قوله يوم الخندق:

وكـــان لـــنا النبـــيُّ وزيرَ صدقٍ ... بـــه نعلـــو الـــبريَّة أجمعيـــنا[1]

وما كان من قول حسان :

وقـــال الله : قـــد أرســـلتُ عَبْدًا ... يقـــولُ الحـــق إنْ نفـــعَ الـــبلاء

شـــهدت بـــه فقومُـــوا صَـــدِّقوه ... فقلـــتم : لا نقـــوم ولا نشـــاء[2]

وعليه ما كان من قول كعب بن زهير :

إنَّ الرســـولَ لـــنورٌ يُستَضاءُ به ... مُهَـــنَّدٌ من سيوفِ الله مسلولُ[3]

وكـــان مـــن الجديد في صور الالتزام ما عرضه بعض الشعراء ممن حسُن إسلامهم من دعوة إلى الدخول في الإسلام، على نحو ما صنع كعب بن زهير بعد أن مـــنَّ الله عليه بالإسلام، وبعد اعتذاره للنبيِّ ﷺ، ومدحه إياه بقصيدته اللامية المشهورة (البردة)، إذ راح بعدها يدعو قومه قائلاً في منظومة أخرى :

رحلـــتُ إلـــى قومي لأدعو جلَّهم ... إلـــى أمر حزم أحكَمتْه الجوامع

سأدعوهُمُ جهدي إلى البرِّ والتُّقى ... وأمـــر العلا ما شايَعَتْني الأصَابع

فكونـــوا جميعًا ما استطعتم فإنه ... سيلبســـكم ثـــوبٌ من الله واسعُ

فـــإنْ أنـــتمُ لم تَفْعلوا ما أمَرْتُكم ... فـــأوفُوا بها إن العهودَ ودائع[4]

وكان من هذا الشعر الدفاعي الملتزم ما ظهر لدى بعض الشعراء في مشهد إرهاصات مبكرة للنقيضة، ولكنه بدا محكومًا بالسلوك الإسلامي القويم، مما حفز

(١) ديوان كعب بن مالك، ٢٧٩.
(٢) ديوان حسان بن ثابت، ٢٠.
(٣) ديوان كعب بن زهير، ٨١.
(٤) المصدر نفسه، ٨١.

الشاعر المسلم إلى عدم التجاوز في الرد على خصوم الدعوة، فلم يكن يتورع عن الهجوم في صورة ردود على ما بدأوه من عدوان، وما اصطنعوه معه من معترك، فيكيل الصاع صاعين ضد الشاعر المشرك، ويرد الضربة بأقوى منها، فقد استطاع حسان بشهادة رسول الله ﷺ أن يشفى ويشتفى من شعراء المشركين، في الوقت الذي نظم فيه كعب بن مالك فقال وأحسن، وكذلك كان عبدالله بن رواحة حيث قال فأجاد.

وبذا استطاع الشاعر المسلم أنْ ينال من المشركين، وأن يُعَرِّض بهم كلما عرَّضوا به أو بقومه، على المستوى العقائدي والقيمي، وليس العنصري أو الخُلُقي.. ولكن الملاحظ أن مدرسة الإسلام ظلت محكومة بسلوك شعرائها الدفاعي، حيث جاء شعرها ــ في مجمله ــ ردًا على العدوان تنفيذًا أمينًا لدستور الإسلام، والتزامًا بأخلاقياته الرفيعة، [فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ] وطبقًا للقاعدة الإسلامية التي دعت إلى عدم المبادأة بالعدوان، لأن [اللهَ لاَ يُحِبُّ الْمُعْتَدِينَ]، ولذلك استثنت الآيات القرآنية من الشعراء فئة حسُن إيمانها [وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا] وآخذت المعتدي على جريرة عدوانه [وسيعلم الذين ظلموا أيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ].

هكذا بدا سلوك الشاعر المسلم بريئًا من منطق المبادأة بالعدوان، أو الميل إلى البطش على منهج خصومه، بقدر ما بدا محكومًا بالطابع الإسلامي الجديد الذي صَرَّح بمثله حسان في قوله لأبي سفيان بن الحارث معاتبًا، وساخرًا، ومتهكمًا، وهاجيًا، ردًا على هجائه:

هجَوْتَ محمدا فأجبْتُ عنه	وعند الله في ذاك الجزاءُ
أتهجوه ولستَ له بكُفْءٍ	فشرُّكما لخيركما الفداءُ
هجَوْت مباركا بَرًا حنيفا	أمينَ الله شيمتُه الوفاءُ[1]

حيث بدأت المعاني الدينية تتسرب إلى عمق القصيدة، وتتكشف معالمها من

(١) ديوان حسان بن ثابت، ٢١.

خلال عطائها، وتسود ظلالها عبر ذلك السلوك الإسلامي المتدفق الذي يحيل من خلاله الشاعر تكسُّبه الموروث عبر العصر السابق (لدى أمراء الغساسنة) إلى احتساب للأجر من عند الله تعالى، وانتظار للثواب الأخروي، الأمر الذي دفعه إلى التضحية بأغلى ممتلكاته دفاعًا عن ممدوحه، وأملاً في نيل الثواب من الله وحده :

فإنَّ أبي ووالدَهُ وعِرْضي لعرض محمدٍ منكم وِقَاءُ

ومن ثم راح شعراء عصر المبعث يأخذون من مبادئ العقيدة مادة جديدة لفنِّهم، يطرحون ما يطرحونه من باب الرغبة في نشر الدين، أو الصدق في الانتصار له، أو الاطمئنان إلى مساندة الرسول ﷺ، أو الدفاع عن أصحابه، فكان الشعر لديهم ـ بهذا القياس ـ وثيقة تاريخية مؤكدة للأحداث، تركت لنا رصيدًا ضخمًا من الواقائع، كما كشفت لنا عن أصداء تلك الوقائع في نفوس المشركين، فإذا بأبي سفيان الذي ادَّعى السيادة في قومه، وراح ينازع رسول الله ﷺ مكانته، فإذا به يتصاغر ويتضاءل أمره أمام انتصارات المسلمين، ليصبح عبدًا ـ على حد تصوير حسان ـ حين يسمه بكل ملامح الجبن والتخاذل :

ألا أبلغْ أبا سفيان عني ـ فأنتَ مجوف نَخْبٌ هَوَاءُ ـ
بأن سيوفنا تركتْك عبْدًا وعبدُ الدَّار سادتها الإمَاءُ

كما تركت لنا صورة من طبيعة الدفاع الديني، والرغبة الصادقة في نصرة الإسلام، على نحو ما صوره قول كعب بن مالك :

لننصر أحمدًا والله حتى نكونَ عبادَ صدق مُخْلَصينا
ويعلم أهل مكة حيث ساروا وأحزابٌ أتوا متحزِّبينا :
بأن الله ليس له شريك وأن الله مولى المؤمنينا[1]

وبذا تظل مسيرة الشعر في ذلك الاتجاه الإيجابي قادرة على طرح المواقف بيسر وسهولة، مما حدا بالشعراء إلى الإكثار من لغة التقرير، والأخذ بمنطق

(١) ديوان حسان بن ثابت، ٢١.

الوضـــوح وبســـاطة اللغة، وهو ما نأى بهم عن منطقة الضعف الفني المزعومة[1]، لـــيقودهم إلى منطقة أخرى قوامها الدقيق تلك الاستجابة الواعية الأمينة لواقع الحياة الجديـــد، وكشف درجات إيقاعها المتميز، وهو أمر دفع الشعراء دفعًا إلى عدم الإكثار من التصوير، أو القصد إلى الإيغال فيه، أو العمد إلى تكثيفه، إلا فيما ورد من قصائد محدودة أنشدوها في فترات الاسترخاء من هول الحروب وزحام الغزوات، وما أظنها إلا كانت قليلة على مدار العصر الأول لحركة الجهاد الإسلامي.

وكـــان من نتائج الاستجابة التلقائية لإيقاع الحياة الجديدة أن كثُر الارتجال فـــي نظم الشعر، خاصة ما تعلق منه بتصوير الحروب، وعلى كثرة ما انتشر في هـــذا الشعر من تقريرية الأداء ومباشرته يظل علامة غير دالة على أي من صور القصـــور فـــي ملكـــات الشعراء، ولا يصح أن يعد مؤشرًا إلى نمط من محدودية الخـــيال لديهـــم، ذلـــك أن أصـــحاب المقطوعات هم أنفسهم أصحاب الطوال من القصـــائد، وأن أصحاب التقارير المباشرة هم أنفسهم أصحاب الصور المطروحة بيـــن طيات القصائد، فربما التقى التصوير بالتقرير في القصيدة الواحدة، خضوعًا بذلـــك لطبـــيعة الموضوع الذي يعالجه الشاعر، واتساقًا مع طبيعة المعطيات التي يمليها عليه واقعه الجديد.

ومـــع الـــتزام شعراء عصر صدر الإسلام بحدود الفكر العقائدي لم يكن مطلوبًا منهم أن يفلسفوا هذا الفكر، وهو مازال في مهده، وهم ما زالوا ـــ أيضًا ـــ في منطقة التلقـــي، ولـــم يتجاوزوا كثيرًا مرحلة الدهشة والانبهار أمامه، إذ كانوا يحرصون على فهمـــه وتطبيقه قولاً وسلوكًا، ومن هنا لم تظهر فلسفات إسلامية واضحة لدى شعراء ذلـــك الجـــيل، بل بدت لديهم شدة الحرص والصراحة فيما أخذوه من مواد الدين الجديد ومعجمـــه، كما بدا الشاعر منهم واضحًا في أساليبه، متفهمًا لكل ما يدور حوله من قيم وفكـــر يـــتعلق بأصـــول العقـــيدة، ومن هنا بدا المعجم الإسلامي في دواوين الشعراء محكومًـــا بـــتلك البســـاطة، متميزًا بذلك الوضوح الذي كثر فيه الحوار حول شخصية

(١) علـــى غـــرار مـــا تردد في مصادرنا النقدية وبعض الدراسات المعاصرة من أن الشعر قد أصابه الضعف مع مجيء الإسلام (انظر تفاصيل القضية في كتابنا أشكال الصراع، ج٢).

رسول الله ﷺ، وتصوير طبيعة دعوته، وما يتعلق منه بالوحي وحقيقة الرسالة، وقضية التوحيد، وصفات ﷺ وانتصارات المسلمين، وتأييد الله ـ تعالى ـ لهم بملائكته في حروبهم، أو حتى بعوامل الطبيعة التي يسخرها الخالق ـ سبحانه ـ لتقضي على معسكر الشرك، على نحو ما كان في غزوة الأحزاب، وما صوره كعب بن مالك ـ أيضًا ـ إذ بدا معترفًا بفضل الله على المسلمين، واقعيًا في تصويره، واقفًا بمادته عند حدود المعجم الإسلامي بشكل مباشر :

كمَا قَدْ ردَّكم فلا شَريدا	بغيظكُمُ خزايا خائبينا
خزايا لم تَنَالوُا ثمَّ خَيْرا	وكدتمُ أن تكونوُا دامرينا
بريحٍ عاصف هبَّتْ عليكم	فكنتم تحتها مُتَكَمِّهينا[1]

إذ بدا الشاعر شديد الالتزام ـ أيضًا ـ بما صوره النص القرآني لأحداث تلك الغزوة، وما كان من نتائجها لصالح المسلمين، حيث كفاهم الله القتال، وأرسل على المشركين من الرياح ما عصف بهم عصفًا :

[يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَاءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا وَكَانَ اللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا (١٠) إِذْ جَاءُوكُم مِّن فَوْقِكُمْ وَمِنْ أَسْفَلَ مِنْكُمْ وَإِذْ زَاغَتِ الأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ الْقُلُوبُ الْحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللهِ الظُّنُونَا (١١) هُنَالِكَ ابْتُلِيَ الْمُؤْمِنُونَ وَزُلْزِلُوا زِلْزَالاً شَدِيدًا][2] إلى أن [وَرَدَّ اللهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغَيْظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْرًا وَكَفَى اللهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللهُ قَوِيًّا عَزِيزًا (٢٦) وَأَنْزَلَ الَّذِينَ ظَاهَرُوهُم مِّنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِن صَيَاصِيهِمْ وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ فَرِيقًا تَقْتُلُونَ وَتَأْسِرُونَ فَرِيقًا (٢٧) وَأَوْرَثَكُمْ أَرْضَهُمْ وَدِيَارَهُمْ وَأَمْوَالَهُمْ وَأَرْضًا لَمْ تَطَئُوهَا وَكَانَ اللهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرًا][3].

فمن منطق الالتزام العقائدي، ومن منظور الصدق الأخلاقي راح الشاعر

(١) ديوان كعب بن مالك، ٢٧٩.
(٢) سورة الأحزاب، ٩، ١٠، ١١.
(٣) سورة الأحزاب، ٢٥، ٢٦، ٢٧.

المسلم ينظم شعره من واقع تلك السياقات الحربية، حتى ترك لنا رصيدًا ضخمًا من الأحداث الجسام التي عاشها المجتمع الإسلامي في خضم معتركه مع خصومه، وخاضها المسلمون مع معسكر المشركين، ورسم الشعراء كثيرًا من المشاهد الدامية التي عاشتها ساحات القتال على أرض الواقع الإسلامي، وبدأت تلمع في الأفق مدرستان فنيتان متميزتان تتجاوران في صراع متواصل حول رواسب الجاهلية وتعاليم الدين الجديد :

أولاهما : مدرسة المدينة التي التف شعراؤها حول الرسول ﷺ، مؤيدين له، ومناصرين لدعوته، وداعين معه إلى الإسلام ومنتصرين لكل قضاياه، يتزعمهم حسان بن ثابت ـ شاعر الرسول ﷺ، وكعب بن مالك الأنصاري، وعبدالله بن رواحة، وكان لكل منهم مكانته المتميزة من نفس الرسول ﷺ، فكان حسان شاعره الأثير، وكان ابن مالك واحدًا من النقباء الذين وقع عليهم اختيار الرسول ﷺ في صلح الحديبية، وكان عبدالله ممن خاضوا المعارك، وأسندت إليهم رايات القيادة، ورفع اللواء في غزوة مؤتة بعضُدَيْهِ بعد قطع ذراعَيْه ـ بعد مقتل جعفر بن أبي طالب ـ وهو يرتجز، فيحارب بلسانه وسيفه معًا، وكان كل من هؤلاء الشعراء لا يعرف التخاذل، أو الضعف، أو التراجع في تبني قضايا الدعوة على الصورة التي اقتنع بها، والتزم بالانتصار لها من خلالها، وإن اجتمعوا التقى جمعهم حول الحروب اللسانية التي أشعل الشعر جذوتها، خاصة من جانب مدرسة الشرك في مكة. وقد وزَّع شعراء تلك المدرسة فنهم من حيث الشكل إلى مستويَيْن : في واحد منهما بدا الالتزام بالشكل التقليدي طابعًا غالبًا، لاسيما في الموضوعات الموروثة عبر الرحلة الجاهلية للشعر مثل المدح والرثاء والهجاء والفخر، وفي ثانيهما أكثر الشعراءُ من النظم في إطار المقطوعات اتساقًا مع سرعة إيقاع الحياة الجديدة، على نحو ما تجسد في شعر الحروب والغزوات، دون أن يعني هذا ـ كما قلنا آنفًا ـ قصورًا في معالجة

الفن، أو عجزًا عن التصوير، خاصة أن المقطوعة كانت وليدًا شرعيًا للعصر الجاهلي ذاتـــه، فـــبدت أختًا للقصيدة منذ المرحلة الأولى من مراحل التاريخ الأدبي، وصحبتها عـــبر مـــرحلة الـــتطور والنضج والاكتمال دون تراجع أو انسحاب من ميدان الإبداع الشعري إلا بمقدار اتساقها مع تجارب الشعراء التي صدروها عنها.

وثانيـــتهما : مدرســـة مكة التي ظل شعراؤها شديدي التمسك بالقديم شكلاً ومحـــتوى معًـــا، فلم يتحول أبناؤها عن وثنية آبائهم على المستوى الفكري، ولم تتغـــير عقـــائدهم، بـــل ظلـــوا متشبثين بها، بشكل غلب عليه الجمود والنمطية والـــتخلف، الأمـــر الـــذي انعكس على الصورة الكلية للقصيدة من ناحية، وعلى تفاصـــيلها وجزئياتها من ناحية أخرى، فبدا الالتزام الفني وقد سار في خط متواز وبشـــكل دقـــيق مع الالتزام الفكري، وراح الشعراء يترجمون سلوكهم الوثني في إطار الفن فرفضوا التجديد جملة وتفصيلاً، وظلوا مشدودين بألف قيد إلى القيم في الفن والفكر والعقيدة على السواء[1].

(١) لمزيد من التفاصيل حول طبائع المدرستين وما أصابهما من تحول في حركة الشعر في فتح مكة، يراجع كتاب الشعر الأموي .. دراسة في البيات، للدكتور خليف.

الفصل الثاني

بين السياسي والحضاري

١- تحولات سياسية (صراعات الأحزاب والفرق).

٢- الإيقاع الحضاري (الأطر النمطية وصور التجديد).

[١] تحولات سياسية (صراعات الأحزاب والفرق)

تمتد مشاهد الصراع مع امتداد الحركة الأدبية على مدار العصور المتلاحقة، ويصيبها من التغاير والتحوُّل ما أصاب الشعر ذاته فنًا جماليًا، وإذا بالجانب السياسي يطرح أبعادًا جديدة في بيئات الشعر مع مطالع عصر بني أمية[١]، في وقت شهدت (الإمبراطورية) الإسلامية حدودًا واسعة امتدت بينها شرقًا وغربًا، مما لم يكن للعرب به عهد من قبل، إذ تعددت الأمصار الخاضعة للدولة الجديدة الفتية، واتسعت مجالات الحياة، وتنوعت طبائع الحضارة الفارسية، فكان غريبًا – إلى حد بعيد – عن روح الإسلام غرابته عن مجتمع القبيلة القديم وشيخها غير المتوج، واتجه المجتمع إلى صياغة مجموعة من الصراعات العاتية التي بدأت تقض مضاجع الخلافة الأموية، وترهق الخلفاء والرعية، فتعددت الفرق السياسية، وبقدر تعددها برزت صور متنوعة من الالتزام، تبلور بعضها في نمط جديد يعيد إلى الأذهان إحياء نمط الالتزام " القبلي " الموروث من لدن الجاهلية، أو يطرح بعضًا من جوانب الالتزام " العقائدي " في عصر صدر الإسلام، ربما ليضيف إليها ضروبًا أخرى جديدة من تداعيات الصراع السياسي بالدرجة الأولى، وهو – أي الالتزام السياسي – ما لم يقل خطرًا عن صور العصبية القبلية التي طويت صفحتها مع مجيء الإسلام تحت قانون الكتاب الحكيم " إن أكرمكم عند الله أتقاكم". وفي ظل منطق رسول البشرية عيه الصلاة والسلام " ليس لعربي فضل على أعجمي إلا بالتقوى "، فإذا بتلك الصفحة تستعيد سيرتها الأولى لتتجلى فيها خطوط أموية جديدة، وبدلاً من أن يلتئم شمل الدولة الإسلامية على نحو ما أراده لها الفاروق – رضي الله عنه – حين حبس الحطيئة، ثم عفا عنه بعد أن اشترى منه أعراض المسلمين، وهو ما استمر فيه عثمان رضي الله عنه حين حبس ضابئ بن الحارث البرجمي على نفس القياس، ومن واقع نفس المنطق،

---

(١) وقد مال نالينو إلى دراسة تلك المرحلة تحت مسمى الآداب العربية إشارة إلى تعدد بيئات الشعر وشيوع ظاهرة التخصص الفني والبيئي.

فبدلاً من مؤاخذة الشعراء على تخطيهم منطقة " التزام " الشاعر المسلم في سلوكه، وتعرضه للأعراض سبًا وتجريحًا وقذفًا، وجدنا العصر الأموي يشهد حركة إحياء شاملة لكل ما شهدته حياة السلف منذ العصر الجاهلي، وهي حركة بدا أخطر ما فيها عودة جذعة إلى تلك العصبيات التي تقبلتها إلى ساحة الحياة الأموية من جديد، لاسيما في إقليم خراسان الذي تحول إلى بؤرة احتواء لصور تلك العصبيات، وشهدت المنطقة الواسعة تدهورًا خطيرًا في العلاقات السياسية، وعاشت تفككًا رهيبًا، وعانت حركة ردة عنيفة أساسها سطوة ذلك الحس القبلي الذي أكثر الشعراء من معاودة النظم على نهجه. حتى بدا شعر العصبيات موضوعًا متميزًا في ذاته ومميزًا لتلك البيئة. ويطفو الجديد في عصر بني أمية ــ بقياس التزام شعرائه ــ من خلال مستويَيْن بارزَيْن :

أولهما : يعكسه ما شهدته الساحة الأموية ذاتها من تعدُّدية في أنماط الفرق التي اتخذت من طابع الجدل وأساليب المساجلة والمناظرة والاحتجاج والخطابة سُبُلاً لدعم آرائها، وتأكيدا لمذاهبها السياسية، ونشر أفكارها، لتعكس بذلك رغبة أبنائها في الانقضاض على الحكم، والتربع على عرشه إن استطاعوا إلى ذلك سبيلا، فهناك فريق الشيعة الذي لم يخلُد أبناؤه إلى راحة، ولم يعرفوا هدوءًا، بل وجدوا سبلهم الممتدة في استمرار المقاومة، ومناوأة الخلافة الأموية، طموحًا إلى النيل منها، وربما أملاً في إسقاطها، وسلب الحكم ــ كحق مغتصب منها ــ من البيت الأموي، وإعادته إلى نصابه الصحيح من البيت العلوي، وراح فريق من غلاة الشيعة ومتطرفيها يسرف في الدعاية لمبادئهم، ويضخم ما يعرضه من قضاياهم، وأخذتهم العزة، فبالغوا في طرح تلك المبادئ أشد المبالغة، وبدلاً من وقوفهم عند حدود دائرة الالتزام السياسي، أو معالم النظرية السياسية حول مفهوم الخلافة والإمامة راحوا يعرضون مبادئ الحزب ممزوجة بآراء غريبة بدأت تتعرض لمواقف دينية، على نحو ما ذهبوا إليه من أقوال تتعلق بفكرة الوصية، أو رجعة الأئمة، أو عصمتهم من الخطأ والنسيان، أو تأليه الإمام، أو تناسخ الأرواح، أو المهدي المنتظر، إلى جانب ما انتهوا إليه من تجريح لخلافة أبي بكر وعمر رضي الله عنهما.

واتخــذ فــريق الشــيعة ـ شأن بقية الفرق السياسية ـ من الشعراء أبواق دعاية، تروج لمبادئهم، وتتحمل عبء نشرها، وتتبنى الذود عنها، وتقصد إلى إفحام خصومها، ولعل هذا الفريق من الشعراء وجد قناعته فيما هو بصدده من إيمان قوي بمــبادئ وأفكــار لــم يشأ أن يتحول عنها بحال، بقدر ما آثره من الدعاية لها بشكل مطّــرد، حــتى وجدنا من أسماء الشعراء ما بدا شديد الاقتران باسم الحزب، يعكس تصــورات أبــنائه، سياســية كانت أو فكرية أو عقائدية، فراحت تلك الطائفة تنهض بالدعايــة للحــزب، وتســير على نهجه، على نحو ما نعرفه من أمر الكميت بن زيد الأســدي الذي ضحَّى بكل طموحاته وآماله في سبيل دعم القضية التي التزم بها إزاء الشيعة، حتى نظم فيها هاشمياته المعروفة، فكانت علامة دالة على حبه الصادق لآل البيــت، وتنصــيبه من نفسه محاميًا يذود عنهم من خلالها، إلى جانب ما انتشر في ديوانــه " الهاشميات " من شعر مذهبي يدور في نفس السياق من أشكال الصراع مع بقية الفرق، ويهيمن عليه سلوك الشاعر الملتزم تجاه حزبه فحسب، وتكمله عدوانيته الصــريحة التي يجسدها تشكيكه الدائم في حق الأمويين في وراثة الخلافة دون أهلها الحقيقيين (يقصد بذلك العلويين بالطبع).

لــم يقــف دور الشاعر الشيعي عند حدود الانتصار للمبادئ، بل أخذ على عاتقه عبء نشرها، وحتمية إذاعتها بين الأمصار المختلفة، وعلى نحو ما كان من الكميت ـ أيضًا ـ حين راح يستحث أهل " مرو " على الثورة، كرد فعل لما كان من تولية " خالد القســري " لأخــيه " أســد " على " خراسان " فيقول الكميت غاضبًا ومنصفًا للشيعة، ومتهمًا الأمويين بالضلالة والتعدي على حقوق المسلمين في الحكم :

ألا أبلــغْ جماعــةَ أهــل مــرو	علــى مــا كــان من نَأى وبُعْد
رســالةَ ناصــح يُهــدي ســلامًا	ويأمــر فــي الــذي ركبوا بجدّ
فــلا تهــنوا ولا ترضَوْا بخَسْف	ولا يغــرركُم أســدٌ بعهــد
وإلاّ فــارفعوا الــرايات سُــودا	علــى أهل الضلالة والتَعَدّي [1]

---

(١) وكأنما قصد إلى استكمال مقولته في سخريته من بني أمية وتوالي الخلافة فيهم :

وقالوا ورثناها أبانا وأمنا — وما ورثتهم ذاك أمٌ ولا أبُ

لعله يكاد يذكرنا ـ مع اختلاف الموقف العقائدي ـ بما كان من منطق ذلك الالتزام القبلي الذي بدا فيه لقيط بن يعمر الإيادي ناصحًا ومرشدًا لقومه، حين أرسل إليهم صحيفته المشهورة محذرًا إياهم من جند كسرى ومخادعتهم، وكان استهلالها لديه :

سلامٌ في الصحيفة من لقيط إلى من بالجزيرة من إياد[1]

ويكثر حديث الكميت عن تشيعه، ويشيع دفاعه الدائب عن آل البيت، ويزداد تأكيد انتمائه إليهم، على نحو ما سجله عبر سياق بائيته المشهورة التي نظم في مطلعها بيته المشهور أيضًا :

طرِبْتُ وما شوقًا إلى البيض أطربُ ولا لعبًا مني، أذو الشيب يلعبُ؟[2]

وفي أعقاب هذا التقديم راح يعلن مصدر ذلك الطرب، مؤكدًا :

ولم تُلهني دارٌ ولا رسمُ منزل ولم يتطرَّبْني بَنَانٌ مُخَضَّبُ
ولكنْ إلى أهل الفضائل والنُّهى وخير بني حواءَ، والخيرُ يُطْلَبُ
بني هاشم رهط النبي فإنَّني بهمْ ولَهُم أرضىَ مرارًا وأغْضَبُ

فإذا بالشاعر يعلن التزامه بتلك الصورة المباشرة الصريحة، وفيها بدا جريئًا شديد التمسك بمبادئه، مضحيًا في سبيلها بكل ماضيه وذكرياته التراثية، دون أن يأخذ بذلك المنحى العدائي الذي ردده بعض متطرفي الشيعة حول خلافة أبي بكر وعمر رضي الله عنهما، بل بدا حريصًا غير مسرف ولا مسف في موقفه من أي منهما، حتى إذا نفذ إلى تسجيل موقفه الخاص راح يؤكد ما ذهب إليه زيد ابن علي من جواز إمامة المفضول في وجود الأفضل، فأقرَّ بذلك صحة خلافة أبي بكر وعمر، حيث قال موزّعا موقفه بين الحب والانتماء من ناحية، وبين الاعتراف والإجلال لمكانة الخليفتين من ناحية أخرى :

أهوى عليًّا أميرَ المؤمنين ولاَ أرضى بشَتْم أبي بكر ولا عُمَرا

---

(١) ديوان لقيط بن يعمر الإيادي (ت إبراهيم العطية) ١٥.
(٢) ديوان الكميت (نشر جامعة بغداد)، ١/١٨٧.

وبذا راح الكميت يستكمل دائرة تشيُّعه، ويعكس مزيدًا من التزامه في رثاء قادة الشيعة وبكاء أئمتهم، مما زاد من سخطه على الأمويين، وصور ضيقه بهم، فاستمر في إعلان العصيان ورفع راية التمرد، وشاركه في ذلك بعض من شعراء العصر، على نحو ما تردد في بعض المرويات حول موقف كُثيِّر بن أحمد الخزاعي الذي عُرف بتشيعه من واقع التزامه في شعره المدحي والسياسي.

ولــم تكــن الشــيعة الفرقة السياسية الوحيدة التي أفسحت لها الحياة مجالاً للحــركة، أو طرحــت أمامها محاولة الإخلال بأمن الدولة الأموية، بل ظهرت أيضًا فــرقة الزبيريـيــن التــي أعلنت استياءها من استبدادية الحكم الأموي، وحاولت أن تلــتمس لأقطابهــا نصيبًا من حكم المسلمين، وراح شعراؤها يعرضون آراءها من مــنطق عقلي وعاطفي معًا، بدا ممزوجًا بالحنين إلى ماضي الخلافة الإسلامية في المدينة المنورة عاصمة مقدسة لها، منذ تمركزت فيها خلافة الراشدين ــ رضوان الله علــيهم ــ وتزعم الحركة في الحجاز على مستوى التنظير والتمرد عبدالله بن الزبــير، وفــي العراق كان أخوه مصعب بمثابة جناح آخر للحركة، وتزعم حركة الدعاية للحزب الزبيري عبيدالله بن قيس الرقيات الذي بدا مادحًا وهاجيًا من منطق الالتزام، وأيضًا بمبادئ الحزب، والحرص على الانتصار لها، وكشف مزيد من ذلك الالتزام في صور مختلفة لعل أَوْلاها بالتقديم ما يبدو في حرصه الدائب على قومه، ودأبه على تحذيره إياهم من التفرق والتشتت أمام صولة الحاكم وعنفه :

حــبَّذا العــيشُ حينَ قَوْمي جميعٌ ... لــم تفــرّق أمُورَهــا الأهْــواءُ
قــبل أن تطمــع القبائلُ في مُلْــ ... ـك قــريش وتَشْــمَتَ الأعداء[1]

وفــيها يصرح بكراهيته وبغضه الصريح لأولئك الأعداء الذين راح يكشف عن حقيقتهم من وجهة نظره الحزبية، ويعرض أسباب بغضه إياهم، وكأنه يستنفر المسلمين معه في ذلك في نفس القصيدة :

أنــا عــنكم بنــي أمَــيَّةَ مُــزْوَ ... رّ وأنــتمُ فــي نَفْسِــيَ الأعْدَاءُ

---

(١) ديوان ابن قيس الرقيات، ٧٤.

ولا يتورع ابن قيس عن كشف أسباب حنقه وغضبه على الأمويين، وكأنه يضعهم في منطقة حرجة من إهمالهم المتعمد لمراجعة ما كان من جرائمهم في حق المسلمين، فيسجل أمله في التشفي منهم، ويبرر دوافعه إلى هذا الأمل من منطلق ثأري واضح :

إنَّ قَتلَى بالطَّفِّ قد أوْجَعَتْني كانَ منكم لئن قُتلتم شِفَاءُ

صحيح أن عبيدالله قد بدا من أكثر الشعراء التزامًا بقضيته، ومن أشدهم عنفًا في سبيل الذود عنها، ولكنه اضطر إلى تهاون مؤقت حين ضاقت به السُبل في بلاط الخلافة، فسجل بعضًا من شعره في الأمويين، وبدا قريبًا من مسلك الشيعة في باب " التقية " أو المواراة التي لجأوا إليها ضمانًا لاستمرارية الحزب وبقاء مبادئه، فلم يبدُ صادقًا في شعره قدر صدقه في الدفاع عن الحزب الزبيري، لا من المنطلق السياسي المباشر فحسب، بل حتى فيما اصطنعه من تطويع للفضيلة الموروثة في قصيدة المدح العربية القديمة، وما أضافه إليها من أبعاد جديدة نسب إليه عرضها، وتميَّز به، ولم يسجله إلا في مدح عبدالله بن الزبير، وفي أخيه مصعب على نحو ما عرف عن قوله في الأخير :

إنما مُصعب شهاب من اللَّـ ـه تجلَّت عن وجهه الظلماءُ
ملكه ملك قوة ليس فيـ ـه جبروت ولا به كبرياءُ

وهي الصيغة التي أغضبت عبدالملك حين قارنها بقوله في مدحه :

خليفة الله فوق منبره جفت بذاك الأقلام والكتب
يعتدلُ التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب

وهكذا بدا عبيدالله شديد الحرص على الحزب ومبادئه وزعمائه وأنصاره، فسار في ركابهم ملتزمًا بقضاياهم، فكان لسان حال الحزب، وأصبح وسيلته الإعلامية الناجعة في تصوير انتصاراته وهزائمه على السواء، فإن مال إلى الأمويين مؤقتًا فمن باب المراوغة أو الاحتيال، وما صحبها من حرص ودهاء ظهر منه جانب حتى في مدائحه المؤقتة لهم.

ثــم تــتعدد المشاهد، وتتسع رقعة مسرح الحياة الأموية الصاخب بضجيج الصــراع السياســي، وتتبلور فلسفة " الخوارج " كفرقة سياسية متميزة، أشاعت بين المسلمين رؤاها السياسية، وطرحت مبادئها التي راح شعراؤها يذودون عنها ــ أيضًــا ــ حــول أســلوب الخلافــة، ومنهج قيادة المسلمين دون أن يطلبوها لأنفسهم، ولعلهم ــ لذلك ــ راحوا يطبعون مسلكهم بطابع العنف، لا يرجون حكمًا ولا يبتغون من وراء نظريتهم دنيا، ولا يسعون خلف عَرَض زائل من زينتها، بل زهــدوا فــيها، وتجــاوزا الحد فاستحلوا دماء المسلمين ممن لم يؤمنوا بأصول المذهــب المؤصَّل لديهم، وبدا شعراؤهم على نفس القدر من العنف والثورة بعيدًا عــن عالم العصبيات، وبمنأى عن دنيا المطامع السياسية، منذ طالبوا بألا تقتصر الخلافــة علــى عصبية ما، وأن يترك أمرها شورى بين المسلمين حتى لو وقع اختــيارهم علــى " عبد حبشي مسلم " يتولى أمرهم، إذ المعيار الوحيد لديهم هو مبدأ الشورى والاختيار المطلق. ومنذ خرج الخوارج على عليّ ـ رضي الله عنه ـ فــي قضية التحكيم لم تهدأ ثورتهم، بل سجلوا أعنف صورة من صور التمرُّد منذ رحــبوا بــالموت استشهادًا في سبيل الدفاع عن المبدأ، وحتى برروا تسميتهم " بالخوارج " من خروجهم في سبيل الله حبًا للموت، كما أسموا أنفسهم " الشراة " رمــزًا لطبــيعة ذلــك الخروج " الفدائي " الذي باعوا فيه الحياة الدنيا وزخرفها، وسعوا به إلى شراء الآخرة سعيًا صوَّر منه جانبًا قولُ قطري بن الفجاءة :

إلى كم تُعارينى السيوف ولا أرى	معاراتهــا تدعــو إلــيَّ حِمَاميَا
أقَــارعُ عن دار الخُلود ولا أرى	بقاءً على حالٍ لمَنْ ليس باقيا[1]

وفــي نفــس السياق كان ما قاله عمران بن حطان أيضًا راثيًا أبى بلال بن مرداس، ومصورًا موقفه الذي استخلصه من استشهاده في سبيل المبدأ :

لقَــدْ زَاد الحــياةَ إلــى بُغْضًــا	وحُــبًّا للخــروج أبــوُ بــلال
أحَــاذرُ أنْ أمُــوتَ على فراشي	وأرجو الموتَ تحت ذُرىَ العَوَالي

(١) ديوان قطري بن الفجاءة، ٧٨.

وَلَوْ أَنِّيْ عَلِمْتُ بِأَنْ حَتْفِي كَحَتْفِ أَبِي بِلالٍ لَمْ أُبَالِ
فَمَنْ يَكُ هَمُّهُ الدُّنْيَا فَإِنِّي لَهَا وَاللهِ رَبِّ العَرْشِ قَالِي[1]

وقد بدت صيغ الالتزام بالمبدأ عند شعراء الخوارج متميزة عما كانت عليه لدى غيرهم من شعراء الفرق الأخرى المتصارعة، ربما لانعدام المطامع السياسية الخاصة عند أقطاب هذا الحزب أصلاً، فلم يكن سعيهم مرتبطًا بطموحات ذاتية حول الحكم، بقدر ما دافعوا عن الإسلامية كقضية عامة ونظرية يهمهم أمرُها كما يهم المسلمين جميعًا، ومن هذا المنطلق راحوا يطرحون نظريتهم فيها، ثم راحوا يؤصلون لتلك النظرية على ألسنة الشعراء ـ وكذلك كان الخطباء ـ من منطق الثورة، والاحتجاج، والجدل، والمناظرة، على نحو ما كان واردًا لدى شعراء بقية الأحزاب، وإن بات واضحًا أن شعراء هذا الحزب ـ بخاصة ـ كانوا أشد حرصًا على تصوير الواقع النفسي لأبنائه في الدأب على نشر المبدأ والتشبث به، والزهد في الدنيا، وما يتعلق بها من طموحات سياسية، أو غير سياسية، وإن ظل مأخوذًا عليهم استحلالهم دماء المسلمين بلا حساب، أو حواجز إلا بمقاييسهم.

وكما تعدَّدت فرق الشيعة بين معتدلة ومتطرفة، تعدَّدت فرق الخوارج، وظهر منهم زعماء نسبت إليهم تلك الفرق، على نحو ما نجد من أزارقة وصفرية ونجدات وإباضية، والتقى الجميع حول قضية شاملة، ومحاور كبرى، تضم أبناء الحزب، وإن اختلفوا حول التفاصيل التي أدت إلى مثل هذا الانقسام الداخلي المتأخر، وربما استطعنا أن نرصد لأبناء هذا الحزب من الشعراء نوعًا من التمايز والمعاناة، اتساقًا مع ما أكثروا من عرضه حول قضية الموت وحب الاستشهاد، وما يتعلق بها من ثواب وجنة في الآخرة، وكلها معانٍ دينية بدت مطروحة عبر مشاهد الجهاد الديني التي سار في ركابها معظمهم، وما تعلق بذلك من مشاهد الجنة التي شغلوا بها، حيث ربطوا بين الصور من منظور ديني محكم، بحكم دوافعهم ـ أصلاً ـ إلى الخروج ، وما ترتب على ذلك من استبسالهم في القتال، واستقبالهم الموت أملاً في ثواب

---

(١) خزانة الأدب، ٢/٤٢٦.

الآخـرة، وعـزوفًا مؤكـدًا عن غرور الحياة الدنيا وزخرفها الزائل، وبريقها الزائف ومادتها الفانية (بمنطق شعرائهم وخطبائهم على السواء).

وهكـذا اتسـعت أركـان الصورة، وتعددت فيها التفاصيل، وكثرت حولها الجزئـيات، مع تعدد الأحزاب السياسية، ولم تقف الخلافة الأموية مكتوفة الأيدي إزاءهـا، فقد أمسكت بزمام الأمور، ولم تكتف بإرسال الجيوش للخلاص من أهل الفتـن، أو القضـاء على زعماء الفرق، بل استغلت مجموعة من فحول شعراء العصر ليقوموا بالدعاية للحزب الأموي الحاكم، ولكن الذي لا يمكن إنكاره هنا أن شـعر الالـتزام بهذه الفرق قد كتب لها بقاءً عبر عصور التاريخ يحدد ملامحها الدقيقة، ويصور مبادئها بكل حدتها، ويحكي قصة استمراريتها، فكأنه بذلك يكمل عناصـر " التوثـيق التاريخـي " لكـل الأحداث التي ارتبطت بها، والتي حكاها شـعراؤها، فكانوا مؤرخين لها بدقة يعكسها منطق " الالتزام والصراع الحزبي " الذي أخذوا أنفسهم به استكمالاً لمنظومة الأحزاب السياسية المعارضة لهم.

ولـم تكتف الدولة الأموية أيضًا بمجرد جذب الفحول إلى البلاط الحاكم ليقوموا بالدعايـة لهـا، أو الانقضـاض علـى شعراء الأحزاب الأخرى للنيل منهم، أو من أحـزابهم، أو محاولة تسفيه مبادئهم، بل اتخذت الدولة إلى ذلك سبلاً أخرى متنوعة توفـر عليها تضخم شأن تلك الأحزاب، وتضمن لها ــ على الأقل ــ انصراف الشباب عـن المشـاركة في أي منها، مما نستطيع تبينه من واقع حركة الجذب والطرد التي اتبعـتها مـع أولئك الكبار، ذلك أن البلاط الأموي قد استحوذ عليهم، فأجادوا في باب الدعايـة للخلفـاء مدحًـا لهـم وثناء عليهم، أو هجاءً صريحًا وعدوانًا فادحًا على خصومهم، لعلنا نتذكر نصيحة الأخطل للأمويين، وكأنما نصَّب نفسه مستشارًا سياسيًا في بلاطهم حين قال في مدح عبدالملك والأسرة الأموية عمومًا :

بنـي أمـيةَ إنـي ناصـح لكُـمُ   فـلا يَبيتَـنَّ فـيكم آمنًا زُفَرَ[1]

---

(١) ديوان الأخطل " تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ") حلب، ٢٠٣/١.

بل راح يمن عليهم ويُدل بفضله كما لم يفعله مادح غيره :

بنـــي أمـــيةَ قــد ناضلْتُ دونكمُ ... أبـــناءَ قومٍ هُمُ آووا وهم نصروا
أفحمتُ عنكم بني النجارِ قد علمت ... علـــيا معـــد وكانوا طالما هدروا

ولم يتورع البلاط الأموي في إطار منطق الجذب هذا أن يحتوي كل الشعراء حـــتى من كان منهم نصرانيًا على منهج الأخطل، إذ المهم أن يصدق شاعرهم في أداء الوظيفة السياسية المنوطة به، ومع الأخطل تربع على عرش المدائح الأموية أيضًا جرير والفرزدق والراعي النميري من كبار شعراء العصر، ثم كان من جاء ببضاعته على استحياء من شعراء الأحزاب الأخرى سواء أكان مجيئه إلى الخلافة مـــن باب التقية، أو الطموح إلى الشهرة، إلا أن التزام أي من هؤلاء يظل مؤشرًا لاســـتمرارية انتماءاتهم لأحزابهم التي أقرت لهم بذلك، على نحو ما كان من كثيِّر وعبيدالله بن قيس الرقيات بصفة خاصة.

وفي موازاة هذا الجذب كان الطرد الموجه لنفس الفريق من الشعراء الكبار استكمالاً للوظيفة السياسية في صورتها غير المباشرة، مما أنتج لنا فن النقائض الـــذي انتشـــر فـــي البصـــرة والكوفة، من خلال سوقَيْ المربد والكُناسة، والذي اســـتطاع بـــه الأقطـــاب الكبار : الأخطل وجرير والفرزدق والراعي النميري أن يقدمـــوا خدمة جليلة للخلافة الأموية، وإن كانوا قد تركوا بنقائضهم رصيدًا سيئًا شوَّه كثيرًا من المعالم الأخلاقية في رصيد الحضارة العربية، كرد فعل لهذا الالتزام السياســـي الـــذي أعمى الشعراء عن بعض القيم، أو ـ على الأقل ـ أذهلهم عن المحافظة على صورة الالتزام الخلقي، فأكثروا ـ آنذاك ـ من التباري في أساليب الفحـــش وصيغ الإقذاع، وتعرضوا لمثالب كثيرة ونقائص جمة، أدانوا بها ـ عن غير قصد ـ حضارتهم وعروبتهم، كأنهم قد هيأوا الفرصة للشعوبيين بعد ذلك في العصر العباسي، لكي يأخذوا ما يريدونه من ذلك الرصيد، ليضخموا فيه ويتزيدوا عليه، قصدًا بذلك إلى ضرب الحضارة العربية وأهلها بسهامهم المصمية.

ثـــم يبرز جانب آخر مما شهدته الحياة الأموية من منطق الالتزام والصراع أيضـــا يمثله نمط الالتزام " الفكري والديني " وإن بدا مختلفًا في طبيعته النوعية

عمـــا تعرفنا عليه من التزام وصراع " عقائدي " في عصر السلف في فترة صدر الإسلام، في وقت شهدنا فيها الشاعر يلتزم بقضايا الدين، فيدافع عنها باعتبارها من أغلى ممتلكاته، يحاول نشرها، أو يرد عنها العدوان، أو يصور حركة جيوش المســلمين الفاتحــة، فــإذا بالصــراع هــنا يأخذ منحىً آخر مختلفًا قوامه تلك الإرهاصات المبكرة للفكر الفلسفي وقد راحت من خلالها الفرق الدينية تطرح جدلاً لا يكــاد ينتهــي حول قضايا الدين، وبدلاً من الوقفة المتأنية عند التفقُّه في أمور العبادات والتكاليف، أو البساطة والوضوح في عرض ما يتعلق بها، سارت الأمور لدى فريق ـ أو فرق ـ من مثقفي المجتمع الأموي إلى اتجاه كلامي، يقوم ـ أساسًا ـ علــى الجدل، وكأنه يسير في خط متوازٍ مع تيار الفرق السياسية، فظهرت الفرق الدينية لأول مرة، حيث تعددت آراؤها، وكثرت حواراتها حول علاقة الإنسان بربه مــن مــنطق الجبر أو الاختيار، وراحت تفلسف أبعاد القضية طبقًا لوجهات نظر متعارضة، لجأت إلى تأويل النصوص القرآنية، أو محاولة تأييد ما تذهب إليه كل فرقة على حدة، فظهرت فرقة "الجبرية"، و" القدرية "، و" المرجئة " أو " العفوية "، و"الــزهاد"، و"المعــتزلة". وتعددت صور الجدل بتعدد تلك الفرق حول المبادئ والأفكــار والنظرية، ووجد الشعراء أنفسهم في بعض تلك المبادئ مجالاً للاقتناع والإقــناع بها أيضًا، فظهر منهم من قام بالدعاية لفلسفة الجبر مؤيدًا لأصحابها، ومتخذًا منها وسيلة لتأكيد ما يذهب إليه من المنظور السياسي والدعاية للخلافة، وإطــلاق الحكــم للخليفة الحاكم ــ حسب ادعاءاتهم ــ بتفويض إلهي، على نحو مــا يلقانا عند جرير ــ مثلاً ــ في قوله مادحًا عبدالملك بن مروان من خلال تلك التوجُّهات الجبرية :

الله طوَّقــكَ الخلافــةَ والهُــدىَ   واللهُ لــيسَ لمــا قَضَى تبديل[1]

أو قول ثابت قُطنة على مستوى أكثر عمومية :

ومــا قضى الله من أمر فليسَ لهُ   ردٌّ وما يقضِ من شيء يكن رشدا[2]

---

(١) ديوان جرير، ١/٤٧٤.

(٢) الأغاني، ١٤/٣٧٠.

ولـــم يتوقف الشعراء عن حد عرض الاقتناع بمذهب معين، بل أخذوا على عـــاتقهم أيضًا عبء الهجوم على القائلين بالمذاهب الأخرى، وبدأت روح العداء تدب بين الفرق في حدة وعنف ظاهرَيْن، كل يريد أن ينتصر لمذهبه، وأن يضرب مـــن خلالـــه بقية المذاهب، وعلى نحو هذا ما نتلمسه من عداء لمذهب المرجئة، وتخطئتهم فيما ذهبوا إليه على غرار ما احتواه قول عون بن عبدالله[1] :

وأول مـــا نفـــارق غـــيرَ شـــكٍّ   نفـــارقُ مـــا يقـــولُ المرجئونا
وقـــالوا : مؤمـــنٌ من أهل جَور   ولـــيس المؤمـــنون بجائريـــنا
وقـــالوا مؤمـــنٌ دمُـــهُ حَـــلالٌ   وقـــد حَرُمَـــتْ دمـــاءُ المُسلمينا

وعلى غراره تنوعت الأقوال، وانقسمت الآراء، ودبت روح الخلاف والعداء بيـــن الفـــرق الدينية، وانبعثت فرقة المعتزلة منذ بدأت تشق طريقها عبر ساحات الجـــدل على يد " واصل بن عطاء " لتضيف مذهبًا آخر له أصوله ومقوماته، وله ـ أيضًـــا ـ مادتـــه الجدلية حول مشكلة " مرتكب الكبيرة " حيث كفَّره الخوارج، ورآه المرجئة مؤمنًا، ووضعه بعض القائلين بالإرجاء في صورة المؤمن الفاسق، ثـــم وضعه واصل في "منزلة بين المنزلتين"، فلا هو بمؤمن ولا بكافر، مما آثار جـــدلاً عنـــيفًا بيـــنه وبين القدرية من أصحابه، ثم وضع واصل مذهب المعتزلة بأصـــوله المعـــروفة حـــول التوحـــيد، والعدل الإلهي، والصفات الإلهية، والأمر بالمعـــروف والنهـــي عـــن المـــنكر، والثواب والعقاب، إلى جانب ما خاضوه من حوارات طويلة حول قضايا المجاز في تفسير النص القرآني.

وعلـــى هـــذا النحو أضاف العصر رافدًا جديدًا ضمن نسيج قضيتي الالتزام والصراع الفكري، كما حوَّر في جداول الرافد الإسلامي حين أحاله إلى منطق جدل كلامـــي، كما نهض بإحياء الرافد الأول للالتزام مما عرضنا له في سياق العصر الجاهلـــي مـــن قـــبل، فكانت "العصبية" وكان الدعاة لها على قدر بارز من حرية الحركة، سمحت لهم بكشف كثير من جوانبها .. ولم تقف صورة الالتزام عند هذه

---

(١) البيان والتبيين، ٣٢٨/١.

الحـــدود على اتساعها وعمقها، بل شهد العصر صورًا أخرى منها غير مباشرة، رأيـــناها تتردد على ألسنة الفحول، ممن اتخذوا مواقعهم بجوار الخليفة الأموي، يدعون له، وينتصرون لحكمه، وينشرون مبادئه، ويعلنون عداءهم المطلق لبقية الأحـــزاب المناوئة له، بل راحوا يكفرون أصحابها، وراح فريق منهم يتحمل تلك الأعباء بشكل مباشر أبرزه في بلاط الخلافة في دمشق، وبشكل غير مباشر طرح فـــي البصـــرة والكوفة من خلال فن النقائض الذي أدى الوظيفة التي أرادتها له الخلافة الأموية خير أداء !

[٢] الإيقاع الحضاري (الأطر النمطية وصور التجديد)

وتستمر الظاهرة في تطورها الإيجابي فتبدو متسقة مع روح العصر الجديد، ويشهد مجتمع بني العباس ما عُرف عنه من حس حضاري ساد وانتشر على كل المستويات المادية والفكرية والفنية، وراح شعراءالعصر يستوعبون ـ بوعي ـ قـدرًا هـائلاً من عطاءات ذلك الحس الجديد، ويصدرون عنها، ويترجم الشاعر مـا أفاده منها فنًا ذا مذاق خاص، وسار بعض شعراء العصر في ظلال الحضارة يعـبُّ مـنها بغير حساب، حيث بدا شديد الشغف بها، ولم يتورع أن يضحي في سـبيلها بكـل ثميـن في حياته، وبأغلى المقومات في مجتمعه، وبأكثر ممتلكاته قداسـة، فـإذا فريق من الشعراء يبدو شديد التهافت على مواد الحضارة في كل صورها غير العربية، بل إن المظاهر الأجنبية ـ خاصة منها الفارسية ـ وجدت مـن الشـعراء منْ اشتد التصاقه بها، وأسقط في سبيلها رصيدًا ضخمًا من القيم الأخلاقـية والاجتماعـية والدينية الموروثة. ثم زادت حدة ذلك الرفض حين اتخذ بعضـهم من العداء للعروبة والإسلام أساسًا للانتقام من الامبراطورية الإسلامية لغة ودينًا وجنسًا وقيمًا، واتخذ فريق آخر من وجوديته واغترابه وعقده النفسية بين نرجسية أو استعلاء مسرحًا للنيل من تاريخ أمة يعيش في كنفها، وهو شديد الحقد عليها، شديد البغض لأهلها وأرضها ومعتقدها[١].

ويـبدو أن ذلك الفريق من الشعراء لم يصدق في فنه، ربما لأنه انطلق من دوافـع سياسـية يحكمها انتماؤه إلى الجنس غير العربي في معظم الأحيان، مما تـرك في نفوس الشعوبيين كراهية بغيضة، وحقدًا دفينًا، جعلهم ينفثون سمومهم في كل ما يتعلق بقضايا العروبة وقيم الإسلام على السواء، تحت عباءة الشعوبية أو الـزندقة، أو ما ظهر على غرارهما من تيارات العداء الصريح لحس العروبة وقيم الحضارة الإسلامية بوجه عام.

---

(١) تراجع مطاعن الشعوبية والرد عليها في البيان والتبيين ١/٣٢٨ وما بعدها.

يظـل واردًا لديـنا هنا من باب الموضوعية في قراءة الأشياء ألا نطلق الزعم بأن الشعوبيين والمتزندقة قد عادى الإسلام لأنه إسلام، أو لأنه دين سماوي، إذ ربما ظـل مصـدر العداء محكومًا ـ في جانب منه ـ بما استقر في أنفسهم بما تجلى من دور الإسلام بوصفه نافذة حضارية فتحت أمام العرب آفاقًا رحبة لم ترد في حسابهم، ولـم يكونـوا ليحلموا بها من قبل. فقد استطاعوا ـ أي العرب ـ قهر الإمبراطورية الفارسـية القديمـة، وانـتزعوا مصـر والشـام من أيدي الرومان، وامتدت الدولة الإسلامية شرقًا وغربًا ليصبح حكامها من العرب، ورعاياها من أجناس كثيرة عربية وغير عربية، مما ولد مزيدًا من تلك الأحقاد التي حملها المحكوم للحاكم، ولم يتخلص مـنها حـتى فـي أكثر الفترات تسامحًا مع أبناء تلك الشعوب تطبيقا لمبادئ الإسلام وقواعده " ليس لعربي فضل على أعجمي إلا بالتقوى ".

وبدت ردود الفعل عنيفة قاسية في بعض الأحيان لدى بعض الشعراء، ممن راحـوا يفضـلون أنماطًا من الالتزام بدا " حضاريًا " في صورته العامة، فآثروا الانقضـاض على المظهر المناوئ للحضارة العربية، وأباح فريق منهم لنفسه أن يزيف من وقائع التاريخ قدرًا يكفي لتأكيد صراعه الحضاري والسياسي معًا، فإذا ببشـار بن برد يعلن ولاءه للحضارة الفارسية، ويجاهر بذلك، بل يزيف في سبيل ذلـك الـولاء ما يدفعه لكي يصطنع لنفسه نسبًا غير صحيح ينتهي بعمومته إلى أكاسـرة الفـرس، وبخئولـته إلـى قياصرة الروم، ولا يبقى له من نسب للعرب ـ آنذاك ـ شيء على الإطلاق :

جـدّي الـذي أسـمو بـه ... كسـرى وساسـانُ أبـي
وقيصـرٌ خالـي إذا ... عـددتُ يومـا نَسَبي
كَـمْ لـي وكـم لـيَ مـن أبٍ ... بـتاجه مُعْتَصِبِ
أشْـوَسَ فـي مجلسـه ... يُجْـثَى له بالرُّكَبِ
يغـدو إلـى مجلسـه ... فـي الجوهـر الملتهـب[1]

(١) تُـراجع ظاهـرتا الشعوبية والزندقة ضمن كتابنا أشكال الصراع، ج٥، وظاهرتا الاغتراب والوجودية في فصلين من كتاب الشاعر مفكرًا.

وكأنه تعامى عن ولائه للعرب أيام مروان بن محمد - آخر خلفاء بني أمية - يوم أن أقحم نفسه - أي بشار - ضمن جماعة الأمويين وحقر أمامهم كل الملوك:

إذا الملكُ الجبَّار صعَّر خده ... مَشَيْنا إليه بالسيوف نعاتبه

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا ... وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

ولعل بشار قد قلدً في تزييف نسبه أبا مسلم الخراساني القائد الفارسي الذي لمع اسمه في زحام أحداث الانقلاب العباسي، حين أوجد لنفسه نسبًا مزيفًا ينتهي به إلى فرع من البيت العباسي (سليط بن عبدالله بن العباس) ليضفي قدرًا مقبولاً من الشرعية على دوره في قيادة الثورة، فإذا ببشار يبدو على نفس القدر من الزيف، وكأنه سليل الأرستقراطية الفارسية والروماتية معًا، وإذا هو يستحث الفرس جميعًا على الاعتزاز بصوته الشعوبي، تعلقًا بما كان من شأن حضارتهم من خلال رموزها المادية العتيقة :

يسنعىَ الهبانيقُ له ... بآيات الذَّهب

لم يُسْنَقَ أقطابَ سِقىً ... يَشْرِبُها في العُلب

كلاً ولا كان أبي ... يركب شَرْجَيْ قتب

ولا حدا قد أبي ... خلف بعير جرب

ولا اصطلي قط أبي ... مفحجاً للهب

ولا شوينا وَرَلاً ... منضنضاً بالذنب

ولا تَقَصَّعتُ ولا ... أكلت ضب الحزب

ويستمر التيار متدفقًا على لسان بشار، ويمتد إلى غيره من شعراء العصر، فكان أبو نواس من أشد أبواق الدعاية للحضارة العباسية في عصرها الأول، حتى عُدَّ من أشد الشعراء إخلاصًا لها وأكثرهم صدقًا في التعبير عن معطياتها، مما دفع النقاد إلى الانتصار له باعتباره زعيم حركة تجديدية متميزة، في الوقت الذي لم يتجاوز فيه كثيرًا زعامته لعصابة السوء التي اعترف بانتمائه إليها، وعجزه عن الخلاص منها :

عصابةُ سوء لا ترى الدهر مثلهم ... وإن كنتُ منهم لا بريئًا ولا صِفرا[1]

(١) ديوان بشار، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، ١/٢٢٥.

ثـم يأخذ من الحضارة العربية موقفًا عدوانيًا جسَّده في كثير من صراعاته الفنية، ابتداءً من حواره حول الطلل وأهله، فهو ما لم يتجاوز به روح العداء، أو يـبرئه من مرارة الحقد الذي حاول أن يشفي منه نفسه بالانتقام من العرب، حين أكثر من سخريته منهم، وتهكمه في سياق مراجعاته التاريخية والفنية :

عـاجَ الشـقُّي علىَ رسَمْ يُسَائِلُهُ   وعُجْـتُ أسألُ عن خمَّارَةَ البَلَدَ
يَبْكي على طَلَل الماضينَ من أسَدِ   لا درَّ درك قُلْ لي: مَنْ بنو أسَد ؟
ومَـنْ تميمٌ ومَنْ قَيْسٌ ولَفُّهُما ؟   ليسَ الأعَاريبُ عند الله مِنْ أحَدِ[1]

وغير ذلك كثير جدًا من صور السخرية التي راح أبو نواس يطرحها مرارًا حول حصر رؤيته للعربي من منظور طللي بائس :

قُـلْ لِمَـنْ يَبْكي على رَبْع دَرَسْ   واقفًـا ما ضَرَّ لَوْ كانَ جَلسْ؟[2]

بـل ربمـا سعى إلى بلورة فلسفة حياته من نفس المنطق الذي لم يشأ أن يحيد عنه على غرار ما سجَّله في مثل قوله :

صـفةُ الطُّلـول بلاغـةُ القُـدْمِ   فـاجعَلْ صـفاتكَ لابـنةِ الكَـرْمِ
فَعَـلامَ تُذْهَـلُ عـن مُشعشـعة   وتهـيمُ فـي طَلَـلٍ وفـي رسَمْ
تصـفُ الطُّلولَ على السَّماع بها   أفـذوُ العِيان كانتَ في العِلْمِ ؟[3]

هـنا بـدت معطـيات الحضـارة قادرة على جذب الشعراء، فالتزموا كثيرًا تصـويرها، وصدروا أكثر عن مظاهرها، وبالغ بعضهم في إخلاصه لها، وشغفه بها، وحققوا من خلال تعريجهم عليها صدقًا فنيًا يحسب لهم، وإن بقي ما يحسب علـيهم مرهونًا بما قصدوا إليه من عدوانية صريحة للعرب من ناحية، وتزييفهم وقـائع التاريخ من ناحية أخرى، لاسيما حين مالوا بالصورة إلى الجانب المادي دون سواه من معطيات الثقافة ومقومات الإبداع.

(١) ديوان أبى نواس، ٥٧٠.
(٢) ديوان أبو نواس، ٧٢.
(٣) نفسه، ١٦٠.

وربمـــا دفـــع هـــؤلاء الشعراء حرصهم على ذلك الالتزام إلى البحث الدائب عن نقطـــة الضـــعف التـــي ركزوا عليها، وتغاضى بعضهم عن الجانب الفكري أو الثقافي، وكـــيف يـــتأتى لهـــم ذلك وهم أبناء شرعيون لهذا الفكر، وثمرة من ثمار تلك الثقافة، بصـــرف النظر عن طبيعة المولد لأي منهمٍ من ناحية نسبته إلى أمه أو أبيه، فقد لعبت الثقافة العربية دور الأم الحقيقية التي غذتْ أولئك الشعراء في عمق البادية والحواضر علـــى الســـواء، فكـــيف يتعرضون لها إذن إلا بلسان فارسي لم يصلوا فيه إلى درجة الإبانة، أو التمكن منه بشكل يقارب ما حققوه من خلال العربية وبلاغتها وفصاحتها؟[1]

على أن فريقًا من شعراء العصر قد بدا بريئًا من شبهة هذا الاتهام المشوب بالتعصب الأعمى والعدوانية المطلقة، منذ بدا شديد الالتزام بحس الحضارة، شديد الافتتان بصور الحياة الجديدة المترفة، ولكنه نأى بنفسه عن الزج بها في حديث الشـــعوبية السياســـية، أو محاولة انتهاك للقيم الدينية أو العربية، بل راح يبحث لنفسه عن المادة التي يهدأ إليها من واقع انتماء بارز وصريح للشكل الحضاري، على نحو ما سجّله مسلم بن الوليد (صريع الغواني) في فلسفة حياته التي اقتربت ــ بشـــكل واضح ــ من فلسفة طرفة بن العبد التي عرضنا لجانب منها من قبل، فما كان من مسلم إلا أن تسابق في مباراة خمرية غزلية طويلة مع شباب العصر حـــتى كاد يفوقهم منذ توجّه إليهم من منطق الآمر الناهي في مطلع مدحته ليزيد ابن مَزْيد الشيباني :

أديـــراَ عليَّ الراحَ لا تشربَا قَبْلِي ولا تطلُـــبَا من عند قاتِلتي ذَحْلي[2]

وإذا هو لا يرضى من عيشه بغير هذا النمط المترف من خليط الغزل والسكر :

(١) يســـتثنى من الوقوع في دائرة هذا الاتهام من نبغ في الثقافتين دون تورط صريح في تيار الشـــعوبية على نحو ما كان من مرويات الجاحظ عن أبى موسى الأسواري وتفسيره لآي القـــرآن الكـــريم للعـــرب عن يمينه والفرس عن يساره بالعربية والفارسية فلا يُدرى بأي اللسانين هو أبين !
ويســـتكمل هـــذا الاســـتثناء بمن أخذ على عاتقه الرد على الشعوبية على نحو ما كان من الجاحظ وابن قتيبة بصفة خاصة.

(٢) ديوان صريع الغواني، ٢١٥.

هل العيشُ إلا أن أروحَ مع الصبا وأغدُو صريعَ الراح والأعين النجل[1]

وهو ما يسيطر على وجدانه وذاكرته فيعود إليه مرارًا :

ومــا العيشُ إلا أن أبيتَ مُوَسَّدا صــريع مُــدام كفٍّ أحْورَ أكْحَل

وربمــا يحضــرنا هنا سؤال له أهميته وربما وجاهته : كيف نسمي التزام الشــعراء وصــراعهم هنا حضاريًا، وهو مجرد انعكاسات للحياة، أو مجرد تأثر بمعطــياتها كما تطرحه التجارب عبر كل عصور الأدب ؟ ولكن الإجابة تقترب بنا من البداهة والإقناع حين لا يخفى حماس الشعراء للموقف الحضاري بشكل يدفع بعضًــا منهم إلى درجة عنيفة من درجات التعصب له، والتمرد على سواه، مما تتكشف عنها تلك الروح العدوانية التي لا تهدأ بهزيمة الخصم في خضم المعترك الحضاري المفتعل، أو – على الأقل – بإضعاف سلطانه ومكانته في النفوس، أما فــيما عدا هذا التصور فليس من حقنا أن نقحم صور التأثر بالواقع في زحام هذه الدائرة، فهو موقف طبيعي يظل مرهونًا بقدرات الشعراء أنفسهم في أي من فنون القول، على نحو ما سلمنا به من وجود الواقع ضرورة كبرى من ضرورات الفن، لــتظل مقياسًــا من مقاييس الأصالة والعمق وخصوبة الإبداع ومعايشة التجارب بصدق وواقعية.

ومــع الحياة العقلية الراقية التي شهدتها البيئة العباسية، ومع توسع الدولة فــي ترجمة مواد الفكر، ومع نقل العلوم من الثقافات الأجنبية الفارسية أو اليونانية أو الهندية، ومع تدوين الفكر العربي في فروع المعارف المختلفة من علوم الأوائل، وخاصــة مــنها الــتاريخ والشعر، مع كل هذه الحركة الثرية يوجد لدينا فريق من الشــعراء والمثقفين الذين تشبثوا بمعطيات ثقافة العصر، فأخذوا على عاتقهم عبئًا جديــدًا مخــتلفًا، صــاغوا علــى أساســه نظرياتهم في الشعر، فجمعوا بين العقل والشــعور، والتقى الوجدان عندهم بالفكر، وراحوا يطرحون قضايا الفن من منظور

(١) نفس المصدر، ٢١٦.

جديــد يدخل معنا في دائرة الالتزام والصراع التي نحاول حصر صورها المختلفة، ولم يُشْغَل أولئك الشعراء بماديات الحضارة، ولا بمظاهر الترف اليومي فيها، بقدر ما شغلهم من منطق الفكر الجديد بكل أنماطه وصور تعقده، فكشفوا عن أبعاد عقلية غـير مألوفة من قبل، وأظهروا معالم راقية من استيعاب واسع لمصطلحات العلوم من هنا وهناك، وزاد حرص الشاعر ــ آنذاك ــ على التزامه بقضايا الفكر، وحتى فــي أشــد المواقــف عنفًا حين يواجهه الناقد بالاعتراض، حتى يكاد يشكل ملامح حركته، فلا يتورع الشاعر ــ وقتئذ ــ من أن يرفض سلوك الناقد، وأن يسخر منه، فـلا يعبأ به، على نحو ما صوره البحتري في خشونة وقسوة وغلظة تعبيرية في قوله ضمن ما نظمه :

علــيَّ نحتُ القوافي من مَقَاطعها   ومــا علــيَّ بــألاَّ تفهــمَ البَقَرُ

بل ربما سجل الشاعر طموحه في أن يرتقي الناقد أو حتى جمهور المتلقين إلــى مستواه، على نحو ما صوره تساؤل أبى العميثل حين وجَّهه إلى أبي تمام : لمــاذا لا تقــول ما يفهم ؟ فكانت إجابة الشاعر الطموح علامة دالة على تشبثه بعمق ثقافته : ولماذا لا تفهم ما يُقال ؟ ولذا نستطيع أن نتعرف على موقف جديد مــتمايز مــن مواقــف ذلــك الصراع الذي لا يقبل طويل جدل، ولا يحتاج كثير اعــتراض، بدلــيل تمايــز أســماء معينة من الشعراء، وارتباطها بهذه المواقف ــ بالتحديد ــ على الرغم من وجود أنماط الفكر وسياقها كقاسم مشترك يمكن أن ينضــوي تحــت لوائه كل شعراء العصر، ولكنه الالتزام " الفكري " الذي فرضه الشــاعر المــثقف على نفسه، منذ حول أقيسة المناطقة والمتفلسفة ومصطلحات رجال الفلك والعلوم إلى أقيسة ومصطلحات يمكن تداولها في فن الشعر، ثم يمكن الاعتداد بها ضمن معجم الشعراء.

وهكــذا اقتحمــت مصطلحات العلوم سياج عالم الشعر، وأسهمت في عمق البنــية الفنية للقصيدة التي بدا تشكيلها الفني رهنًا بطبائع الفكر التي استوعبتها ذاكــرة الشــاعر وأفرغــتها في فن القصيدة؛ الأمر الذي أغضب النقاد في بعض الأحــيان، فكالوا الاتهامات للشاعر على نحو ما كان من موقف اللغويين مع أبي

تمـــام، ومـــا اتهم به من " كسر " عمود الشعر العربي، أو الخروج على المألوف فيه، أو البحث الدائب عن مناطق الغموض، أو اصطناع أساليب التعقيد، لمجرد أن أبا تمام قد صاغ لنفسه فلسفة جديدة، أو ــ لنقُلْ ــ نظرية جديدة في مسار حركة الفــن، آمــن بها ودافع عنها، وسجل فيها تصوره الواعي لماهية الشعر وأداته ووظيفــته. وطــبقًا لذلك التصور، وانطلاقًا من طبيعة عقلية الشاعر المثقف راح ينظم فنه، ويرسم صوره، دون مجاهرة بعدوان على التراث، ولا كشف عن رغبة صريحة في تخطي القدماء من منطق الكره أو التحقير لهم، بل بدا الشاعر متسقًا مــع نفســه نظريةً وتطبيقًا منذ نصح تلميذه البحتري بأن يحفظ من شعر العرب عشــرة آلاف بيت ثم ينساها، لكي يصبح شاعرًا مجيدًا، ثم بدا شديد الاتساق في التطبــيق حين ألزم نفسه بالصدور ــ في كثير من إبداعه ــ عن الشكل النمطي للقصــيدة العربية، فحرص على تطويعه لفكره، أو ــ بمعنى أدق ــ حاول تسجيل فكره داخل نفس الإطار، فجدَّد في كل نواحي التصــوير والإبداع اللفظي الذي عمد إلى الإكثار منه، ولذا بدا أبو تمام بريئًا من المسئولية عن عدم فهم النقاد للروابط المنطقــية التي تحكم أقواله، والتي وعاها ــ هو نفسه ــ بحكم ثقافته على نحو ما كان من افتتاحيته المشهورة لبائيته في مدح طاهر بن عبدالله بن طاهر، والتي استغلق فهمها على أبي العميثل منذ غمض عليه مطلعها من حيث انفصام العلاقة الظاهرة بين مصراعيه :

أهُــنَّ عَوَادي يَوسُفٍ وصواحبُهْ   فعَــزْماً فقِدما أدركَ السُّؤْلَ طَالِبُهْ[1]

وكذلــك كــان مــا أخــذه عليه النقاد من اللجوء إلى تشخيص المجردات، وتجسيد المعنويات، على نحو إكثاره من تصوير الزمن، أو مثل قوله حول الشتاء تصويرًا أيضًا :

فضــربْتُ الشّــتاءَ فــي أخْدَعَيْه   ضــربةً غادَرَتْــهُ عَــوْداً رَكُوبا

(١) ديوان أبي تمام، ١/٢١٧.

أو تصويره للصحراء في موقفها من بعيره :

رعَــتْهُ الفيافي بَعْدَ ما كَان حِقْبةً   رعَاهَا، وماءُ الرَّوْض ينهلُّ سَاكِبُه

أو إخراجه لماء الملام على غير المألوف في قوله المعروف :

لا تســقني مــاء المــلام فإنَّني   صــبٌّ قَد استعذبْتُ ماءَ بُكَائي[1]

وعلــى هذا النحو نلتقي بمدرستين من مدارس الصراع في العصر العباسي علـى الرغم من شيوع قياس الحضارة بنفس الدرجة، وعلى نفس المستوى بين جميع الشعراء، إذ راح كل فريق يختار منطقة " التزامه " طبقًا لمنهج خاص به، فكان للحضارة المادية أنصارها الذين انطلقوا من منظور مادي محض لم يلزمهم بالدفـاع عـنها، بقـدر ما ألزمهم بتصويرها، وما تعلق بذلك التصوير من طرح مواقف العداء المعلن للحضارة العربية، وكأن الشاعر في ذلك الإطار راح يستعيد سـيرة شـعراء الفرق السياسية، أو حتى الفرق الدينية في منطق الجدل والدفاع والهجوم، وإذا بشعراء العصر يصطنعون معارك عاتية في غير معترك حقيقي، لا لا لشـيء إلا لمـا اسـتقر في صدورهم من تداعيات ذلك الصراع الذي صاغوه اقتناعًا بأي من مسالكهم الحضارية أو الفكرية.

وإلى هذا المدى من البحث عن صور الالتزام وتصنيفها نستطيع أن نرصد موقـف الشاعر ــ أي شاعر ــ في أي من عصور الأدب ــ أي عصر ــ وكيف يبدو في حاجة ضرورية إلى تبني إحدى قضاياه، ومن ثم يبدو مشدودًا إلى موقف بعيـنه يعتنقه ويدافع عنه، ومن هذا المنظور، تعدَّدت اتجاهات الشعراء، مما زاد الحـركة الأدبـية غـنىً وثراءً ليس من منطلق الفروق الفردية خضوعًا لطبيعة الملكـات الخاصـة فحسب، ولكن تبعًا لقياس الصور المتعددة من الالتزام، وهي صور كشفت لنا عنها جوانب متعددة من الحياة العربية معيشةً وفكرًا إبداعًا.

ولعـل الظاهرة التي تلفت النظر ــ أيضًا ــ أن صور الالتزام والصراع قد

(١) يمكن الرجوع إلى المستوى التصويري في شعره ضمن كتاب "مصادر الفكر في شعر أبي تمام".

سارت في خط تطور ارتقائي تعقدت فيه تبعًا لمنطق الفن ذاته، واتساقًا مع منطق الحياة واتجاهاتها، فكأنما سار في موازاة ما نلتمسه من تطور الصورة الفنية عبر عصـــور الأدب بين مستويات التشبيه إلى الاستعارة والرمز، كما برز نظير لنفس الــتطور في درجات من التعقيد في أساليب الالتزام ومظاهره، ابتداء من بساطته فـــي سياق النمط الجاهلي الأول، إلى ما أصابه من تجديد في الفكر، أو تفاعل مع قـــيم المجـــتمع الإسلامي في صورها المختلفة؛ الروحية والإنسانية والاجتماعية والعقلية، إلى ما طرأ على أرض الحياة الأموية من صراعات سياسية كشفت عن واقـــع الاتســـاع وتعدد الأجناس كما شهدته الدولة، إلى ما شهدته البيئة العباسية ذاتها من تطور حضاري وثقافي يشهد له بها التاريخ السياسي والأدبي معًا.

الفصل الثالث

تحولات الفكر

" تعددية دوائر الصراع "

تحولات الفكر " تعددية دوائر الصراع "

ومــع تطــور الحــياة في المجتمع العربي ومع ظهور المعارك العاتية بين الغــرب المســيحي والشــرق الإسلامي يقف الشعر سلاحًا عاتيًا في زحام أحداث الحروب الصليبية، حيث يوظف في خدمة حركة الجهاد المقدس التي رفع لواءها صــلاح الدين الأيوبي ردًا على ما حدث من اقتحام الصليبيين لديار الإسلام، وما عــاثوه فــيها من ألوان الفساد الأخلاقي والاجتماعي والتحدي الديني إلى جانب الصراعات العسكرية.

فمع توالي الأحداث الجسام ازدادت صراعات الشعراء، واتجهت حركتهم إلى نمط من حتمية الوقوف بين قديم وجديد معًا، فقد تطلب الموقف إسهامًا جادًا من الشــعر كشــفًا عــن الأبعاد الحقيقية الكامنة وراء تلك الحروب، وتسجيل طبيعة الدوافــع، وتعــرية الأهداف التي سعى إلى تحقيقها على حساب الشرق الإسلامي وعقائده ونزعاته الروحية السامية.

وتكاد الحركة تتسق بين فن الشعر وبين حركة الحروب الصليبية ابتداءً من الهجــوم على مبادئها، إلى تصوير طبيعة دوافعها ومساراتها، إلى عرض الحركة المضــادة لهــا من قبل المسلمين في نمط من أنماط الجهاد الإسلامي، دفاعًا عن المقدسات والثوابت، وذودًا عن الدين الذي على أساسه التقت أفئدة العرب جميعًا آنــذاك، فتناسوا الفكر الإقليمي، حيث توحدت صفوفهم، إلى تصوير تقليدي وضع فــيه الشــعراء فــي اعتــبارهم موروثهم من الموضوعات القديمة، وقد حاولوا تطويعهــا فــي نفــس الإطار من أطر الالتزام ببُعْدَيْه " الديني والسياسي "، وكأن الحروب الصليبية ـــ بهذا الشكل ـــ بدأت تعيد إلى الأذهان صورة القصيدة العربية العــريقة مــنذ عصر المبعث في صراع الإسلام مع قوى الشرك، ثم راح شعراء العصــر يوثقون التاريخ بقصائدهم، وكأنهم يتلمسون خطى شعراء الروميات من

أقطــاب العباسيين على نهج أبي تمام في قصائده المشهورة التي أبرزت تفاصيل الوقــائع والحــروب فــي عصره، وسجلت دوافع الخلفاء إلى خوضها مع الروم وتوجــت بانتصاراتها على ديار الشرك، وعلى نحو ما صنعه البحتري حين صور انتصــارات أحمــد بن دينار على أسطول الروم ــ أيضًا ــ وعلى نحو ما نتلمسه أيضًــا فــي روميات المتنبي وأبى فراس والشريف الرضى، وقد تركت للشعراء رصيدًا ضخمًا يعتد به في هذا المجال، وكأن التاريخ يعيد نفسه حين تأتي الحروب الصــليبية حلقة عدوانية جديدة، تستهدف النيل من المسلمين وفكرهم وأرضهم، وتتطلــب المواقف من الشعراء نفس التوثيق، واستكمال تيار الجهاد الديني الذي تكشــف فيه التزام الشعراء وصراعاتهم عبر قدراتهم الإبداعية في طبيعة أساليب المعالجة التي نهضوا بها في إطار الموضوعات القديمة الموروثة، فإذا بموضوع المدح ــ مثلاً ــ يظل شاغلاً لحيز كبير من دواوين شعراء العصر. ويظل الشعراء محكوميــن بدائرة الفضيلة التي درجوا على تصويرها، والتي ورثوها عن أجيال الســلف، ولكــن هــذا الموضوع ــ على شدة تقليديته ــ قد تقبل صور التجديد بــرحابة غير معهودة، حيث اتسعت مجالاته، وتعددت معالم الإضافة فيه، وملامح الــتطويع لمعطــيات الواقع من حوله، فتناغم الموروث مع طابع البطولة الحربية المعاصــرة، واتســق مــع ملامح الشجاعة التي تطلبتها المواقف الجديدة، وإذا بقصــيدة المــدح ــ مثلاً ــ تكشف عن قدرتها على تخليد ذكر البطل المسلم في صراعه الجديد، ورسم كثير من الملامح الإيجابية في موقفه من خصمه من منطق الجهاد الديني أولاً قبل أي تصور آخر، وإذا بصلاح الدين يحظى بنصيب وافر من تلــك المدائح جزاء ما قدمه في خدمة الإسلام والدفاع عن دياره، مما تجسد منه جانــب في فتح بيت المقدس على يديه، فكان مقدمة تبشر بالخلاص النهائي من الغزو الصليبي، وإذا بأسامة بن منقذ ينبري لتصوير انتصار صلاح الدين باعتباره معــيارًا أساسيًا لبطولته، تميزٌ به، في الوقت الذي تقاعس فيه غيره من الملوك عن نصرة الدين، على نحو ما عرضه من قوله فيه، وقد بدا شديد التأثر بالمعجم

الإسلامي الذي استدعاه في نظمه :

يــا ناصــرَ الإسلام حين تحاذلَتْ عــنهُ الملــوك ومُظهرَ الإيمان
بــكَ قــدْ أعــزَّ الله حزبَ جُنوده وأذلَّ حــزب الكُفــر والطُغيانِ(١)

وإذا بفضــيلة الكرم الموروثة تتحول على يدي صلاح الدين إلى كرم ديني متمــيز، تدفع فيه الأموال بلا حساب في سبيل الجهاد الديني، ويتحول العطاء من إطار الدائرة الفردية التي قبع فيها على ألسنة الشعراء إلى مستوى قومي وديني، لا يعــرف التعصُّب، بقدر ما يعرفه من التسامح ويصدر عنه من ضروب الرضا، علــى نحــو ما عرضه نفس الشاعر في قوله في ذات الموضوع ونفس الممدوح والموقف :

وبذلــتَ أمــوالَ الخزَائــنِ بَعْدَما هَرِمَــتْ وراءَ خواتــم الخُــزَّانِ
وجَمَعْــتَ كــلَّ مُجَــاهد ومُجَالدِ ومُــبَارزِ ومُــنَازلِ الأقْــرَانِ
مــن كلِّ مَنْ يردُ الحُروبَ بأبيضٍ عَضْبٍ ويصدُرُ وهُوَ أحْمَرُ قَانِ(٢)

وفي موازاة لوحة المديح (الموجبة) ظهر (السالب) من الصفات المقابلة في لوحــة الهجاء، على ما يتسم به الموضوع ـ أي الهجاء ـ من تقليدية وإيقاع مــوروث أيضًا، ولكن الدائرة الفردية التي عُهدت عنه تحولت إلى دائرة جماعية لا علــى أســاس القبلية أو الحس العنصري الموروث، بل بدا أساس الحوار فيها ذلــك الجانــب الديني الذي ظل موضعًا للمؤاخذة والتعيير، وكأن الشعراء راحوا يستعيدون النموذج الفاعل من تاريخ صراعات مدرسة مكة ومدرسة المدينة منذ العصــر الإســلامي الأول، أو كــأن الصورة بدت حلقة مكملة لما شهدته الدولة الإسلامية من حروب طال أمدها مع الروم أيضًا، فإذا بلوحة الفضيلة التي رسخت معالمها في قادة المسلمين، وإذا بمعسكر الصليب يبدو لا عهد له ولا وفاء بالذمم،

(١) خريدة القصر (قسم شعراء الشام)، ١/ ٥٣٠.
(٢) خريدة القصر (قسم شعراء الشام)، ١/ ٥٣٠.

بل يوثر الغدر والكيد للمسلمين على نحو أفزع الشعراء، حتى أطلق ألسنتهم على النحو الذي تعرض لهم به ابن منير الطرابلسي في مدحه له في نور الدين، زاوج فيها بين لوحتَي المدح والهجاء، فصوَّرَ الصليبيين في مشهد عدائهم المطلق للمسلمين وتربصهم بهم قائلاً :

وإذا العداَ زَرَعُوا النِّفاقَ ولَحَصَدُوا | كَيْدًا فعزمُكَ ناقِضٌ حَصَّادُ

وإذا بالصفات السلبية تعرف طريقها إليهم جميعًا قومًا وأمةً، لتنسحب ــ بالقطع ــ على قادتهم وسادتهم مما يشين المعسكر الصليبي قائدًا وجندًا معًا :

ما زالَ يغدُرُ ثم يغدُرُ قادرًا | حتَّى أتَاهُ بِجَامِعٍ أصْحَابُهُ

ثم يظل الطابع الديني سائدًا في تحوُّل قصيدة الهجاء مهيمنًا عليها، وبها تكشَّفت حقائق سلوك الشاعر المسلم حين بدا قادرًا على التأثير وصدق التعبير، ولكنه لم يبدُ عدوانيًا إلا في حدود ردِّه على العدوان وأهله فحسب، ولم يكن ليتوانى في طرح ملامح المهجوّ من المنظور الديني أيضًا، حيث راح يتصور جريرته في امتدادها إلى قومه جميعًا، لينالوا بذلك جزاء غروره وغدره :

نَقَضُوا هُدنةَ الصَّلاح بِجَهْل | بعدَ تأكيدها بحُسْنِ الوَفَاءِ
ولقوا بغْيَهم بما كان فيه | من فسادٍ بجَهْلهم واعْتِدَاءِ
لا حَمَى الله شملهم من شتات | بمواضٍ تفوق حدَّ المضاء
فجزاء الكفور قتلٌ وأسْرٌ | وجزاء الشكور خيرُ الجَزاء
فلرب العباد حمدٌ وشُكْرٌ | دائمٌ مَعْ تَواصُل النَّعْمَاءِ[1]

وينطلق الشعراء مندفعين إلى رثاء قتلى المسلمين عبر لوحات باكية قاتمة، يشيع فيها الحزن، وتصدق فيها الانفعالات، وتتسم بطابع الكآبة، ويهيمن عليها الصدق الذاتي والتعبير الجمعي، وإذا بصورة المرثى ــ أيضًا ــ تتحول إلى إطار ديني تنعكس من خلاله ملامح الصلاح والتقوى، وغلبة طابع الجهاد الديني

(١) كتاب الروضتين، ١/٢١٧.

المقدس، على نحو ما كان من العماد الأصفهاني في فاجعة موت صلاح الدين :

مَنْ للعُلا ؟ منْ للذُّرَى ؟ منْ للهُدَى … يحميه ؟ مَنْ للبأس ؟ مَنْ للنَّائلِ
طلبَ البقاءَ لمُلْكِهِ في آجلٍ … إذْ لَمْ يثِقْ ببقاء مُلْك العاجل
مَنْ كان أهلُ الحَق في أيامه … وبعزّه يُردون أهلَ الباطل
وفتوحُه والقُدْسُ في أبكارِها … أبقَتْ له فَضْلاً بَغَير مُسَاجِلِ
فسقاكَ رِضْوانُ الإلهِ لأنَّني … لا أرتَضِي سُقْيا الغَمام الهَاطِلِ[1]

وبذا بدا منطق الالتزام مطروحًا من خلال ذلك الفريق من الشعراء وأقرانهم، ممن تبنوا قضية الجهاد الديني، فظلوا يدورون في أفلاكها من خلال صورها المتصارعة، موزعة بين مدح أو هجاء أو رثاء، وكأنما ألزم الشاعر منهم نفسه بتبني قضايا الإسلام في تفاعلها مع قضية العروبة، فلم يقفوا جامدين أمام القديم، ولاهم جحدوه حقه، ولا صمتوا أمامه، بل حركوه واستطاعوا تطويعه ـ كما رأينا ـ فأحالوه إلى صورة جديدة مركبة تتسق حركتها المثالية للممدوحين من منظور الفضيلة الإسلامية التي تعكس وقائع الحياة من ناحية، وتحكي طبيعة الحروب ودوافعها من ناحية أخرى، وبدا جيدًا ـ بحق ـ ذلك التحوير الذي اصطنعه الشعراء في أساليب المعالجة الفنية لموضوعات كثُر طرقُها من قبل ـ وعرفت سُبُلَهَا المتنوعة عبر عصور الشعر المختلفة، ولكنها استطاعت أن تستوعب روح العصر، كما استطاعت أن تعبر عن إيقاعاته المتصاعدة بصدق واقعي وفني متميز، إذ لم يكن ثمة مجال للتزلف أو النفاق في المدح، بقدر ما اتسع المجال لتصوير الإعجاب الخالص بالممدوح المجاهد، وطرح صور من العداء المطلق للمهجو من منطق المحافظة على العقيدة، والحرص على الدفاع عنها، قبل أي اعتبار آخر.

وإلى جانب هذه الصور المختلفة من الصراع لم يدخر شعراء العصر وسعًا في تحمل أعباء الدعوة إلى الجهاد، مع ما صحب تلك الدعوة من حرص وحذر

(١) نفسه، ص٤٣.

وخـوف علـى كـيان العقيدة الإسلامية، وكأنا نلتقي مرة أخرى بلقيط بن يعمر الإيادي في شدة خوفه على قومه، وتحذيره إياهم من أعدائهم من الفرس :

سـلامٌ فـي الصَّـحيفة من لَقِيط ... إلـىَ مَـنْ بالجَزِيرةِ مِن إيادِ[1]

ولكـن الموقف لدى أولئك بدا أشد وأقوى، ذلك أن العاطفة الدينية قد التقت لديهـم، وكـادت تتوحد مع العاطفة القومية، بل توجت الموقف في جملته، فبدا الشاعر أمينًا مع نفسه صادقًا بقدر صدقه مع مجتمعه وإخلاصه لقضيته، وحرصه على تتبع المواقف بموضوعية، على ما قد يبدو فيها ـ أي المواقف ـ من سجالية الحروب، يكشفها ما قد يقع في صفوف المسلمين من هزائم ـ أحيانًا ـ تستوجب وقفة عنيفة من جانب جند الإسلام، على نحو ما صوره قول الأبيوردي :

وكـيف تـنامُ العينُ ملءَ جُفونِها ... علـىَ هَفَـوات أيْقَظتْ كلَّ نَائِمِ
وإخْوَانُكـم بالشَّام يَضْحَى مَقِيلُهم ... ظهورَ المذاكي أو بطونَ القَشَاعم
تسـومُهُم الـرُّوم الهـوانَ وأنْتُمُ ... تجرُّون ذيلَ الخَفْضِ فِعْلَ المُسَالِمِ
وكَمْ من دماءٍ قَدْ أُبيحَتْ ومِن دُمىً ... تـوارى حياءً حُسْنُها بالمَعَاصم
وبيْن اختلاس الطَّعن والضرب وَقْفَةٌ ... تظـلُّ لها الوِلْدانُ شيب القوادم
وتلك حروب من يغب عن غمارها ... ليسْـلمَ يقْـرَعْ بَعْدَهـا سِنَّ نَادِمِ
دعونـاكُمُ والحـربُ ترنُو مُلِحةً ... إليـنا بألحـاظ النُّسور القَشَاعِمِ
تراقـب فيـنا غـارة عربـية ... تُطـيلُ عليها الرومُ عضَّ الأبَاهِمِ
فـإن أنـتم لـم تغضبوا بعد هذه ... رَمَيْـنا إلـى أعدائنا بالجَرَائِمِ[2]

وعلـى نفـس الوتيرة ترددت أصوات الشعراء في جنبات العالم الإسلامي داعـية إلـى ضـرورة المقاومة وقهر الخصوم من أبناء الشرك، ممن لم يعرفوا قصْـدا، ولـم يقيموا عدلاً، بل راحوا يعيثون في الأرض فسادًا، على نحو ما قاله

---

(1) ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، ٧٦.
(2) الكامل في التاريخ، ١٠/٢٨٥.

ابن الخياط حين استوقفه من الصليبيين سلوكهم في مثل قوله :

بَنوُ الشِّرك لا يُنكِرُونَ الفَسَا ... دَ ولا يعرفُون مَعَ الجَوْر قَصْدًا[1]

ولذا رأى من الضروري أن يقف المسلمون صفًا واحدًا دفاعًا عن دينهم وحمايةً لشرفهم، وذَوْدًا عن حماهم، ومن ثم راح الشاعر يندفع بمنطق التزامه إلى استنفارهم إلى الجهاد حتى ارتدى ثوب الخطيب الواعظ قائلاً :

فحَاموُا عَنْ دينكم والحَرِيمِ ... محاماةَ مَنْ لا يَرَىْ المَوْتَ فَقْدًا
وسُدُّوا الثُّغورَ بِطَعْنِ النُّحور ... فَمِنْ حقِّ ثَغْرٍ بكُمْ أنْ يُسَدَّا

ثم يزداد لديه تأكيد الموقف في سياق ذلك الشكل الحكمي العام الذي يزيد به الشاعر الصورة إيغالاً وعمقًا ودلالةً وتأثيرًا :

وأيسَرُ مَا كابَدَتْه النُّفوسُ ... مِن الأمر ما لَمْ تَجِدْ منه بُدّا

وفي مقابل تلك المخاوف التي أفزعت شعراء المسلمين برزت مواقف النصر التي استبشر فيها المسلمون بالفتح، وتحقيق الغلبة على خصومهم، فكان من الشعراء من سار في ركاب المقاتلين، يتتبع الخطى، ويرصد المكاسب، ويحسب للهزيمة ألف حساب، وربما يرى بصيص الأمل في النصر قادمًا، فلا يسعه إلا أن يكشف عن فرحته به، وعندها لا يتورَّع الشاعر عن استعادة بعض من صور التراث، فإذا بصورة النابغة الذبياني في الحارث الغساني وجنده ـ وهم جميعًا في قمة انتصاراتهم ـ تستدعى منذ رصدها العصر الأول :

إذا ما غَزَوْا بالجيش حلَّق فوقَهُم ... عصائبُ طَيْرٍ تَهتَدي بعصائب
جوانحُ قَدْ أيقَنَّ أنَّ قَبِيلَهُ ... إذَا ما التَقَى الجَمْعَان أولَ غالب[2]

وكذلك كان ما ردَّده مسلم بن الوليد :

---

(١) الكامل في التاريخ، ١٠/٢٨٥.
(٢) ديوان النابغة الذبياني، ١٨.

لَهُنَّ عليهم عادَةٌ قَدْ عَرَفْنها　　فهنَّ يَتْبَعْنه في كلِّ مُرتَحل[1]

وكذا ورد في عتاب المتنبي ومؤاخذته وحش الصحراء عبر رحلته إلى سيف الدولة :

أباحك أيها الوحشُ الأعادي　　فَلِمْ تتعرضين له الرفاقا
ولو تَبَّعْتِ ما طرحَتْ قَنَاهُ　　لكفَّك عن رذايانا وعاقا

فإذا بأصداء تلك الصور وأشباهها تتردد في جنبات وادي النصر في "حطين"، وإذا بلوحة الشجاعة والبطولة عند " أسامة بن منقذ " تبدو قريبًا من نفس السياق :

نسيرُ إلى الأعداء والطيرُ فوقنا　　لها القوت من أعدائنا ولنا النَّصرُ
فبأسٌ يُذيبُ الصخر من حرِّ نَاره　　ولطف له بالماء ينبجسُ الصَّخْرُ
وجيشٌ إذا لاقى العَدُوَّ ظَنَنْتَهُمْ　　أسُودَ الشَّرى عَنَّت لها الأُدْمُ والعُفْرُ
ترى كلَّ شهم في الوغى مثل سهمه　　نُفوذًا فما يُثنيه خوفٌ ولا كُثْرُ[2]

وهكذا راح شعراء العصر يستوحون أنغام الفروسية، ويترسمون إيقاع البطولة من أعماق التراث، فلمعت أمام أبصارهم صورة عنترة بن شداد العبسي، وهو يثبت وينتقم من خصومه، ويجود على قومه، ويمن على فرسانهم، ويتعارك معهم، ثم يحقق لهم نصرًا، ولنفسه حرية وبطولة، وهو يضع بين يدي ابنة عمه مهرها من رصيد فروسيته التي مزجها بغزله العفيف في صورته الذائعة :

ولقَدْ ذكرتُك والرماح نَواهلٌ　　منيّ وبيضُ الهند تقطر من دمي
فوددت تقبيلَ السيوف لأنها　　لمعت كبارق ثغرك المتبسم[3]

حتى يأتي محمود بن سليمان الحلبي ليعرض الموقف البطولي من خلال

---

(١) ديوان مسلم (صريع الغواني)، ١٦١.
(٢) ديوان أسامة بن منقذ، ٢٠٤.
(٣) ديوان عنترة بن شداد، ١٠٧.

تفاصيل أخرى جديدة، يلتقي فيها حس التراث لديه بعناصر الحداثة التي ذكر منها القلاع والحصون، وصور ما استخدم في الحروب من المنجنيق، فيقول :

ولقد ذكرتك والحياةُ كريهةٌ والموت يرقُب تحت حصر المرقب
والبيضُ من خلل السهام كأنها برقٌ تألق في غمام طيّبِ
والحصنُ من شفق الحديد كأنه عذراءُ ترفل في رداء مُذْهَب
سامي السماء فمن تطاول نحوَهُ للسمع مسترقا رماه بكوكب
والمنجنيقُ كأنه من رميه حيث استدارت مَرْكب في لولب

ولنا هنا أن نتأمل مقولات عنترة في حواراته الحربية التي لم يندم يومًا على خوضها :

وإذا حُملتُ على الكَريهة لم أقل بَعْدَ الكريهة ليتني لم أفعل

بل ربما وجد الشعراء بعضًا من المتعة في عقد مقارنات عديدة عكست ملامح البطولة والفروسية التي قد يلتقي بعض منها في أشخاص خصومهم . وعلى طريق نصر الممدوح وهزيمة العدو لا يتورع الشاعر عن تصوير تلك المتناقضات والصراعات، ومرددًا أصداء صوت أبى تمام في صورة فرار " تيوفيل " أمام بطولة المعتصم، وفي تحول مقاييس القُبح في " عمورية " إلى ملامح " جمال " من منطق الانفعال الخاص بالشاعر :

سماجةً غنيت منّا العيونُ بهَا عَنْ كلِّ حُسْنٍ بدَا أوْ مَنْظرٍ عَجَبِ

فعلى نفس الطريق راح الشاعر يستبشر بما يراه من فرار قائد الروم :

ولّيَ وقَدْ ألْجَمَ الخَطِيُّ مَنْطِقَهُ بِسَكْتَةٍ تَحتَها الأحْشاءُ في صَخَبِ

وإذا بالموقف يتكرر في انسحاب " ملك الفرنجة " أمام " عماد الدين " خوفًا وهلعًا، صوَّره ابن قسيح الحموي على نهج أبى تمام، حيث صور مجيء ملك الفرج :

فجـــاءَ يُطْـــبّقُ الفَلَـــوات خَـــيْلاً كـــأنَّ الجَحْفَـــلَ اللـــيلُ البهـــيمُ

ثم صور ما انتابه من رعدة الجبن التي ألمَّت به :

وأبصَـــر في المغَاضة منكَ جَيْشًا فأحْـــزَنَ لا يَســـيرُ ولا يُقـــيمُ
أراد بقَـــاءَ مُهجَـــته فولَّـــى ولـــيسَ سِـــوى الحِمَام لهُ حميمُ
أقَـــامَ يطـــوف بالآفـــاق حيـــنا وأنـــتَ علـــى معاقلـــه مقـــيم[1]

وهكــذا صُوِّرت المعارك من منظور ديني، سيطرت فيه الفضائل، وجاء العرض دقــيقًا يحكي مواقف الصراع بين الإسلام والشرك، وبدا المعجم الإسلامي قادرًا على أن يتدفق في الشعراء حماسًا وصدقًا على النحو الذي صوره العماد الأصفهاني أيضًا :

فكيفَ مكَسْتَ المشركين رُؤوسَهم ورأيكَ في الإحسان أنْ تُطلق المكْسَا
كَسَـــرتَهُمُ إذ صـــحَّ عزمُك فيهمُ ونكَّسْـــتَهُم مـــن بعـــد أعلامهم نكسا
بواقعـــة رجَّت بها أرض جيشهم ومـــارَتْ كمـــا بُسَّـــتْ جـــبالهُم بَسًّا
بطونُ ذئاب الأرض صارَتْ قُبورهم ولم ترضَ أرضٌ أن تكون لهم رمسا
ومن قِبل الناس الذي كنتَ مُقدِسًا فـــلا غَـــرْوَ أنْ قدستَ أخلاقك الطُّهر والقُدْسَا
نزَعْتَ لباس الكفر عن قُدْس أرضها وألبَسْتَها الدينَ الذين كشف اللبسا[2]

ومـــع نهايـــة الغـــزو الصليبي للمنطقة العربية المسلمة ردَّد شعراء العرب أصداء فرحتهم بالنصر، على نحو ما كان من أبي تمام في فتح المعتصم لعمورية حين عدَّه فتحًا مبينا استبشرت به السَّماء، ولبست له الأرض زخرفها وازَّينت :

فـــتحٌ تفـــتَّح أبـــوابُ السماء له وتبرزُ الأرضُ في أثوابها القُشُب

فلـــم يشأ الشهاب الحلبي إلا أن يأخذ من البائية أصلاً له ينظم على نهجه، ليصـــور فرحته وفرحة معسكر المسلمين معه، حين استولى الأشرف خليل على

---

(١) الخريدة (شعراء الشام)، ١/٤٧٠.
(٢) معجم الأدباء، ٨٨/٧.

مدينة عكا كآخر حصن آذن بمغيب شمس الصليبيين عن الوجود في المنطقة العربية، ليندفع الشاعر مستمدًا مادته من معجم إسلامي خالص، وليقول عن الإسلام والنبي ﷺ من جانب، وعن الكفر والشرك من جانب آخر :

الحمدُ لله ذلت دولةُ الصلب	وعز بالترك دين المصطفى العربي
ما بعد عكا وقد هُدَّتْ قواعدها	في البحر للشرك عند الله من أرب
لم يبق بعدهما للكفر إذ خربت	في البحر والبر ما ينجي سوى الهرب
يا يوم عكا لقد أنسيتَ ما سبقت	به الفتوح وما قد خط في الكتب
وأشرف المصطفى الهادي البشير على	ما أسلف الأشرف السلطان من قُرب[1]

وهكذا نأى شعراء العصر بأنفسهم عن الانحسار في عالم الاحتراف البغيض الذي توقف كثير من الشعراء المادحين عليه، وراح فريق من الشعراء الملتزمين يُرضى نفسه وجمهوره ودينه في آن واحد من خلال الصدور عن تلك التجارب والمواقف التي درجوا على تصويرها في إطار الصدق الأخلاقي والتاريخي والفني معًا أيضًا .. وكأنًا نرى التاريخ يدفع الشعراء دفعًا إلى مزيد من الالتزام الذي يأخذ منحى موضوعيًا في كثير من الأحيان، إذ لم يقف الأمر عند حدود الشعراء الذين عاصروا الحروب الصليبية، أو وقفوا بين يدي انتصارات صلاح الدين، بل يمتد الزمن، وتظل صورة صلاح الدين متألقة في وجدان الشعراء في إطارها الإسلامي عبر دواوين كثير منهم، على نحو ما صنع صالح مجدي وأحمد شوقي. وإذا شوقي يجد متعة في هذا الجانب من الالتزام التاريخي، فيقدم على تصوير وقائع صلاح الدين وأحداث عصره، ويجعل من نفسه شاهدًا ومؤرخًا لها بما يزيدها توثيقًا بمثل قوله :

يعرف الدينُ من صلاح ويدري	من هما المسجدان والإسراءُ
إن حصنه الذي كان حصنا	وحماه الذي به الاحتماء
يوم سار الصليب والحاملُوه	ومشي الغرب قومُه والنساء
بنفوس تجول فيها الأماني	وقلوب تثور فيها الدّماء

---

(١) معجم الأدباء، ٨٨/٧.

يضـــمرون الدمـــار للحـــق والنا س وديـــن الذيـــن بالحق جاءوا

ويَهُـــدُّون بالـــتلاوة والصُّـــلْبَا ن مـــا شـــاءَ بالقـــنا البَـــنّاءُ

فتلقـــــتهُم عـــــزائمُ صِـــــدْقٍ نـــصّ للديـــن بينهـــن خِـــبَاءُ[1]

وعلـــى هـــذا المنهج تتحول بطولة صلاح الدين إلى (رمز) تاريخي عميق الدلالـــة، يســـيطر على أذهان الشعراء حتى من بعد عصره، وتتألق في خيالاتهم ملامـــح تلك البطولة الخالدة كلما اشتد الأزمة بالمسلمين، على نحو ما ذهب إليه الشـــاعر محمـــود صـــادق فـــي قصيدة " مخالب الغرب في عنق الشرق " حول ما تصوَّره من مصير العالم الإسلامي في أعقاب الحرب العالمية :

علـــيك صلاحَ الدين يهتاجُ حَسْرَةً على الدين والدنيا ويَبْكى المُهَنَّدُ

علـــيكَ ســـلامُ الله قد كنتَ منجدا وملك منَّا اليوم في الخطب منجد[2]

وعلـــى قـــدر مـــا نراه من كثرة الدراسات التي نهضت حول صلاح الدين وصـــورته البطولية الكبرى، وتفاصيل الأحداث الجسام التي خاضها وانتصر فيها، يـــتكرر الموقـــف في الإطار الفني ذاته، حتى حين يتجاوز عصره بكثير، ومازال الشـــعر الحديث يتلمس الخطى في تاريخ صلاح الدين رمزًا من رموز الدفاع عن الإســـلام والعروبة، وواحدًا من أقطاب الجهاد في سبيل العقيدة، تجسَّدت فيه آمال الأمة، واتجهت إلى نظيره تطلعاتها، لتتبلور حول مثل سيرته طموحات أبنائها أملاً مـــتجددًا فـــي انتصار الإسلام، وتجدد النصر للمسلمين، كما كان عليه حالهم في صفحات جهادهم مع ديار الشرك في عصره وعبر صفحات التاريخ الكبرى.

وهكـــذا تـــم عـــرض جوانب القضية من خلال أبرز أطراف الصراع فيها، ومـــرورًا بمســـتويات ـ علـــى هذا النحو من السرعة ـ عبر العصور المختلفة لـــلأدب، حيـــث بـــدا ثمة شاعر غير ملتزم أو متصارع مع نفسه أو الآخر، بقدر

---

(١) الشوقيات، ١/١٧.

(٢) ديوان صادق، ١٣٧.

ما عاش متخبطًا بين الاتجاهات، فإذا ما بدا صادقًا مرة بدا في غيرها مزّيفًا حائرًا يلتقط خيوط التجارب من هنا أو هناك، دون التزام بخط واضح يحكمها أو يشد خيوطها، وكأنه يفتقد صدق الموقف، ويكاد يتشبث بالأداة وحدها، وفي افتقاد الموقف ما فيه من ضياع الفن ومن جناية على أصالته، إذ ينبغي أن يظل الفن اختيارًا إيجابيًا ملتزمًا بواحدة من قضايا العصر، عندها يبدو الشاعر قادرًا على الانطلاق الذاتي الصريح، ليعكس وقع شريحة الحياة على نفسه، في إطار عملية الإبداع التي تتحول الرؤى الجزئية عندها إلى رُؤىً أكثر إنسانية وشمولاً، تعكس المواقف وتجسد الأحداث، وتصور طابع الأمل أو الألم عبر كل عصور الأدب طبقًا لسياقاته الخاصة وظروفه المتجددة.

ويبقى الفاصل بين الشاعر الملتزم وبين سواه على غرار ما تكشف في موقف عليّ ابن الجهم في تشبثه بسنيته وموقفه المضاد من قضية الاعتزال وخلق القرآن، على عكس ما تحكيه المرويات حول تحول البحتري بين مذاهب الاعتزال وأهل السنة، فلا هو ملتزم هنا أو هناك، حتى إذا ما سئل عن قوله :

يرمون خالِقَهم بأقْبَحِ فِعْلِهم ويُحرِّفون كلامَهُ المُخلوقا

أجاب أن هذا كان دينه أيام الواثق، ليرد عليه سائله ساخرًا ومستنكرًا موقفه قائلاً : يا أبا عبادة إن هذا دين سوء يدور مع الدول ! فهل هكذا كان افتقاد الشعراء منطق الالتزام، أم اقتصر الأمر على الأنسقة الفنية دون سواها في تصوير موجه الصراعات التي عاشوها على الأصعدة النفسية والفكرية ؟

وتبقى هنا مسألة معلقة بما قد تكشفه تلك القراءة العابرة في العصور المختلفة بحثًا عن طبيعة صيغ التداخل والتباين بين أنماط الالتزام المختلفة، ليظهر منه عدة خصائص وسمات غلبت على شعراء هذا الاتجاه أو ذاك، إذ لم يكن الأمر مجرد صراع مذهبي في كل العصور التاريخية، إلا مع ما شهدته الحياة السياسية ذاتها من صراعات فكرية، على نحو ما شهده عصر بني أمية وبني

العباس، وهو التزام بدا محكومًا بموقف الشاعر حيث تتدخل فيه الذات المبدعة حين تختار قضيتها التي تذود عنها، بدليل تضارب الفرق وتصارع الآراء في العصر الأدبي الواحد، وعندئذ يرتبط التلازم بالاقتناع الوارد من قبل المبدع ـ بالدرجة الأولى ـ لتبقى الظاهرة قادرة على كشف كثير من الطوابع العقلية والثقافية لكل عصر على حدة، منذ تعلق الموقف بمستويات الفكر المكتنزة على الصعيد الفردي من جانب، ثم الأصعدة الجماعية من جانب آخر.

كما تبقى للقضية قيمتها في عملية الاستكشاف التاريخي التي تقود إليها من خلال ما رصدته من حقائق حربيةً وغير حربية في عصور الأدب المتوالية.

ويظل رهنًا بمنطق الالتزام أيضًا ظهوره، كقضية قديمة قدم الشعر العربي ذاته، وليست وليدة جيل بعينه، خاصة إذا ما صرفنا النظر عن دلالاتها المذهبية التي قد تفرض على الشاعر القضايا التي يعالجها قهرًا قد تتحول عنده إلى محور إلزامي، فبعيدًا عن هذا الحس المذهبي تحرك الشعراء على مدار عصور الأدب، فزاوجوا بين قضايا المعاصرة وبين الحس التراثي الذي رسخ في أعماقهم، حتى لنستطيع أن نعد هذا الالتزام وذلك الصراع ـ بكل الصور ـ معيارًا من معايير الصدق الفني، وواحدًا من مقاييس الفحولة الفنية، ورمزًا من رموز الأصالة في عالم الشعراء.

الباب الثاني

المعايير الناقدة

" صراعات النقاد والشعراء "

الفصل الأول

المبدع والمتلقي

شروط .. ورفض

١

علــى امــتداد حركة التاريخ الأدبي، ومع تتابع عصوره المختلفة، شهدت القصيدة العربية مواقف نقدية متعددة، دافع بعضها عنها في صورة من صورها، وفــي شــكل ما من أشكال الدفاعنها، وأخذ معظمها منحىً هجوميًا صريحًا، أو ــ على أقل تقدير ــ آثر جانب إملاء الشروط، وفرض التوجيهات والقواعد على الشــعراء حــول طريقة النظم، وما ينبغي عليهم أن يأخذوا به منها أو يتجنبوه؛ الأمــر الــذي أوجــد صــراعًا صريحًا بين الشاعر المبدع وبين الناقد الذي يقوِّم إبداعه، وإليه أسندت مهمة الحكم له أو عليه.

ولعل فنًا من فنون الشعر العربي القديم لم ينل حظًا في إطار تلك التوجُّهات النقدية المختلفة، كما نالت من ذلك قصيدة المدح، وهو موقف لابد أن يوضع في الاعتبار، وأن تبحث مبرراته من أكثر من منطلق : ذلك أن قصيدة المدح العربية قــد شغلت من دواوين شعرنا القديم مساحة لم يصل إليها ــ أو حتى يقترب منها ــ فن شعري آخر، ثم إن قصيدة المدح ذاتها قد سارت في إطار شكل نمطي معين تعــاوره الشعراء، وطرقته منهم الأجيال المختلفة، فظل تقليدًا ثابتًا يحظر عليهم تجاوزه، أو حتى إعلان التمرد عليه، وإلا سقطوا في ميزان النقد سقوط ذي الرمة أمام هشام بن عبدالملك في قصته المشهورة.

وقــد وجــد هذا الشكل الترويج له والانتشار على ألسنة فئات مختلفة من الشــعراء مشــهوريهم ومغموريهم في ذلك سواء بسواء، في نفس الوقت الذي اســتمر فيه واردًا على اختلاف البيئات، وإن تعددت ملامحها، وتباعدت قسماتها بين بداوة وحضارة، أو بين استقرار سياسي وصراعات مذهبية، أو فتن وثورات حربية، أو حروب دامية داخل الدولة العربية، أو على مناطق الثغور المفتوحة مع الإمبراطوريات المجاورة.

ومع تشكُّل الحركة التقليدية حول قضية الإبداع في القصيدة العربية القديمة

نلتقـــي بعديـــد مـــن الـــرؤى التي تستحق التوقف والتأمُل والمناقشة، بعيدًا عن الحمـــاس، أو ما قد يصحبه من حرص انفعالي قد يتمخض عن حتمية الدفاع عن القصـــيدة العربـــية، أو الهجـــوم علـــيها، ذلك أن المهم في الموقف هو محاولة استكشـــاف أبعاد تلك الرؤى، أو تسجيل ما أصاب منها، أو ما أخذ موقف العداء والعنف حتى أسهم في تشويه صورتها، فكادت تسقط في ميزان النقد في أكثر من مرحلة تاريخية، مما بات في حاجة إلى منطقة الردود هذه، ربما من قبيل السعي إلـــى رد الاعتـــبار لهـــا، أو ــ علـــى الأقل ــ الاعتداد بمكانتها، وأهمية درسها وتوجهات قراءاتها ونقدها.

ولعلنا نستطيع أن نتوقف عند بعض من هذه الرؤى ممثلة في :

أولاً : رؤية طبيعة التوحد النفسي وعلاقته بالتوحد الموضوعي في القصيدة.

وثانـــيًا : تبيـــن حقـــيقة الموقف الذاتي في صراعاته مع الغيرية فيها بين التجلي والخفاء لأي منهما.

ثالثًا : قضية المناسبات وما كان لها من دور بارز في توجيه حركة الصراع الفني لدى الشاعر.

فـــي إطـــار الموقف الأول يتعلق الحديث بالوحدة الموضوعية في القصيدة القديمـــة، حيث تردَّد ــ كثيرًا ــ ذلك الاتهام الذي يشكك في توافر شيء من تلك الوحـــدة لهـــا، وكأن بنيانها جاء مفككًا تمامًا، صحيح أننا سنلتقي بمواقف نقدية قديمـــة تحث الشاعر على ضرورة توفير تلك الوحدة لموضوع فنه، ولكنا ــ في مقـــابل ذلـــك ــ نجـــد الساحة النقدية وقد ملأها زحام الشروط والتوجيهات التي تتـــناقض مـــع مثل هذا الموقف، ولا أدل على ذلك من انشغال ذهن الناقد بكثرة الحديث حول جزئيات القصيدة، على نحو مما رصده ابن قتيبة فيما ذهب إليه من تفســـير لبـــناء القصـــيدة في قوله المشهور " إن الشاعر بدأ قصيدته بذكر الديار والدِّمـــن والآثـــار، فشكا وبكى يخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا

لذكر أهلها الظاعنين، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الشوق وألم الوجد والفراق، وفرط الصبابة، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعى به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، فإذا علم أنه استوثق من الإصغاء إليه عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمام التأميل، وقرر ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه على السماح، وفضله على الأشباه، وصغَّر في قدره الجزيل، فالشاعر المجيد هو من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجد واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد "[1] ويبدو أن تلك الرؤية لابن قتيبة كان لها أن تترك أثرًا سلبيًا على حركة الشعر عامة، وعلى قصيدة المدح بصفة خاصة، إذ يتطوع الناقد ـ هنا ـ ليضع أمام الشاعر القوالب الفنية التي يكاد يلزمه ألا يتجاوزها، وإلا تهدده بفقد جمهوره، " فلم يشبع النفوس " ـ على حد تعبيره ـ وعندئذ يؤاخذ على مستوى فنه، إذ ربما سقط في ميزان النقد، أو أهمله النقاد في تصانيفهم الطبقية للشعراء، إن أصابته سقطة العجز عن إرضاء المتلقي أو إبهاره.

وتتعدد صور المؤثر السلبي من واقع رؤية ابن قتيبة نفسه، حيث يبدو الناقد القديم وقد شغل بجزئيات القصيدة بقدر تمزيقها أثناء تحليله لها، حتى كاد يشوه صورتها الكلية وتفتت معمارها المتراكب، وبذا أصبح النقاد شركاء في هذا التمزيق المفتعل من جانبهم، فإذا ما وجدنا للشاعر مبررًا نفسيًا، أو فنيًا حول ما قد يذهب إليه من تعدد جزئيات النظم، يبقى موقف الناقد غير مبرر من الجمود والنمطية إذ ظل مشغولاً بتلك الجزئيات؛ الأمر الذي دفعه ـ أحيانًا ـ إلى الحكم على بيت واحد من القصيدة بأنه أفضل ما قالته العرب في فنٍّ ما من فنونها،

---

(١) الشعر والشعراء، ج٢، ص٧٥-٧٦.

فظهـــر لديهم أفضل ما قالته العرب في المدح، أو الهجاء، أو الرثاء، أو غير ذلك مـــن الموضوعات على مستوى البيت الواحد، أو ــ على الأكثر ــ على مستوى البيتين: واستكمالاً لقصور النظرة النقدية من هذا الجانب الذي رصده "نقد الشعر" لقدامـــة أو " قواعده " لثعلب، أو الشعر والشعراء لابن قتيبة، أو موازنة الآمدى بين الطائيين، أو كتاب المعاني للعسكري، أو المعاني الكبير لابن قتيبة أو الأشباه والنظائر للخالديَيْن، أو عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، أو غير ذلك مما ورد في نفس الأطر، أو سار في نفس المسارات النقدية.

ثـــم تـــزداد المواقـــف السلبية تأثيرًا في حركة الشعر، حين تترك في نفس الشاعر شيئًا من الرغبة الجامحة في إرضاء البيئة النقدية من حوله؛ الأمر الذي يحفـــز بعـــض الشـــعراء إلى اصطناع التمادي في الأخذ ببعض من تلك النصائح ــ ربما على الرغم من ضيقه بها ــ فيؤثر السلامة إرضاء للناقد، ولا يكاد يطيل في إعلان التمرد على شروطه، حتى إذا ما سولت له نفسه من ذلك شيئًا تردد في إعلانه ألف مرة، ومن ثم بدت رؤية ابن قتيبة لمنهج الشاعر في القصيدة القديمة عاجـــزة عـــن اســـتيعاب الأبعاد الحقيقية لبنية العمل الشعري في نموه، وتداخل أجزائه، وكأنَّ الناقد قد نأى بعيدًا عن الحقيقة منذ أغفل طبيعة الواقع النفسي لدى المبدع، وحوَّل حواره إلى منطقة التلقي والجمهور، فسقطت من بين يديه ـ عمدًا ـ منطقة الإبداع، على ما لها من خطر وأهمية في قراءة العمل الفني بشكل متكامل.

من هنا بدا الناقد العربي القديم مسئولاً ــ إلى حد واضح وبشكل صريح ــ عما أوقع الشاعر في حرج عبر مواقف أوخذ عليها، وإلا فما قيمة ذلك الانشغال الـــنقدي الجزئـــي بابتداءات القصائد إلى الحد الذي دفع ابن رشيق ــ مثلاً ــ إلى القـــول بـــأن الشعر " قُفْلٌ أوله مفتاحه، ينبغي للشاعر أن يجود شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة "[1].

---

(١) العمدة، ٢١٨/١.

كأنه يرشح بذلك للتفرقة بين وجوه الكلام لمجرد موقعه من صدر القصيدة أو في وسطها أو خاتمتها، وكأن ثمة جزءًا من القصيدة يمثل مستوى خاصًا من درجات الإبداع، وغيره يمثل فنًا من الدرجة الثانية لمجرد حدود موقعه من معمارها الفني، وهي توصيف غريب لأهمية المطالع، انتهى به بعض النقاد إلى التسوية بين الفنون من خلالها، وكأن الشعر يفقد ماهيته ـ آنذاك ـ باعتباره نمطًا متميزًا من أنماط القول، ليصبح بذلك قرينًا للخطبة أو الرسالة، على النحو الذي سجله ابن رشيق أيضًا حين عاب على الشعراء الهجوم على ما يريدونه مكافحة، لأن ذلك إنما يجعل القصيدة " كالخطبة البتراء، أو القطعاء التي لا يبدأ فيها بحمد الله عز وجل"[1]، وإذا بابن رشيق نفسه يترك أثرًا واضحًا في بعض المتأخرين من النقاد ممن رددوا مثل قوله تحت ستار تسمية أخرى قد تنتهي إلى براعة الاستهلال، أو روعة الافتتاح، بل راح بعضهم يحرص على تعريف المسألة وتحديد أبعادها وتقنينها بأن يأتي " الناظم أو الناثر في ابتداء كلامه ببيت أو قرينة تدل على مراده من القصيدة أو الرسالة أو معظم مراده "، وقياسًا على هذا التصور انطلقت مواقف التفضيل لبيت شعري بعينه، في موضوع محدد، كما تردد الإعجاب بالنموذج النسيبي على النحو الذي عرضه الناقد إعجابًا بالمتنبي من خلال مطلع له يقول فيه [2] :

أتُراها لكثرة العُشّاق تحسَبُ الدمع خلقةً في المآقي

أو قوله في مطلع آخر[3] :

فديْناك من ربْعٍ وإن زدْتنا كرْبا فإنك كنت الشرق للشمس والغرْبا

ومن مثل ذلك قول أبي تمام في مطلع مرثيته في محمد بن حميد

---

(١) نهاية الأرب (الألوسي)، ١٣٣/٧.
(٢) ديوان المتنبي، ١٠١/٣.
(٣) نفسه، ٩٨/١.

الطوسي[1]:

كــذا فليجلَّ الخطبُ وليفدحَ الأمر   فلـيس لعينٍ لم يفض ماؤُها عُذرُ

ألا يمثل هذا التوقف عند حدود البيت الواحد استحساناً أو استهجاناً، وما قد يصحب ذلك من إصدار الحكم للشاعر أو عليه من منطق أهمية المطالع، وما قد تعلـق بها من شروط في الصياغة من حيث الشكل أو المحتوى، ألا يمثل هذا كله نوعـاً من التعنت الذي قد يسهم في تعطيل تدفق حركة الإبداع في العمل الشعري ككـل واحـد، أو ما يتصور أن يكون عليه ذلك الإبداع كبنية فكرية تحكمها وحدة الرؤية دون التلفيق المفتعل بين الأبيات أو تصنُّع التنامها في سياق النظم ؟

هـو تعنت قد يردنا ثانية إلى ذلك الموقف الذي قسم فيه ابن قتيبة القصيدة من منطلق وظيفي شُغل فيه ـ أول ما شغل ـ بالمتلقي، وتجاهل ـ أكثر ما تجاهل ـ دور المبدع وأهمية تجاربه الذاتية.

ألـيس مـن مظاهـر قصور نقدنا القديم أن يسلب الشاعر حقه في صياغة فنه باعتـباره مـبدعًا، له فيه حق الاختيار والانطلاق من واقع الحياة ووقعها على نفسه، واتسـاقًا مع ملكاته المتميزة، وطاقاته الفنية الخاصة، واحترامًا لمنطق الفروق الفردية التـي يمكن تلمُسها من خلال عملية الإبداع ذاتها على مستوى المقدمة أو غيرها ؟ .. إن رؤيـة جمالية الفن من منطلق البيت الواحد تبدو جنايةً في فهم جمالية القصيدة ككل فنـي واحـد؛ الأمـر الذي جعل الناقد يركز على نقد الشعر لا القصيدة، وعندئذ تسقط الوحـدة الكلـية لهـا ضحية النظرة الجزئية، أو الرؤية الأحادية المفردة على مستوى الأبيات، بل ربما جرَّ ذلك السقوط إلى مزيد من التركيز على التجارب الجزئية، أو حتى إلـى إهمـال أهـم الخـيوط الدقيقة التي قد تُوَحِّد بينها، وتشد بعضها إلى بعض على المستويات النفسية والفكرية والمعرفية.

---

(١) الوساطة، ١٥٤.

لقد قادت عمومية الأحكام إلى إغفال أبعاد التجارب، وإلى الانسياق خلف الصناعة بمعزل عنها، ألم ينته ابن سلام إلى أن " الشعر صناعة يثقفها اللسان"[1]، ومن ثم وضع أمام الناقد ضرورة اكتشاف عناصر تلك الصناعة من منطق الوحدات التي تتشكل منها قبل أي اعتبار آخر !

ثم يستمر دور الناقد متجاوزًا حدوده، حيث يتمادى في وضع القيود، ويكثر من فرض الشروط على المبدع فرضًا، فلم تقف المسألة عند حدود توصيف الصياغة الجمالية، أو حتى عند تحليلها وتفسيرها، بل قفز الناقد إلى مناطق إصدار الأحكام، ومصادرة الرؤى، دون وقفة متأنية عند محتوى العمل الأدبي باعتباره نسيجًا متداخلاً في أعماق الصياغة الجمالية، وكأن فكرة المعاني المطروحة في الطريق على النحو الذي طرحه الجاحظ[2]، قد ترجمت أبعاد ذلك الإهمال للناقد بمنظور منطقي يكاد يجانبه فيه الصواب في معظم الأحيان، لاسيما حين يسقط من اعتباره طبيعة حركة النمو في القصيدة، ابتداءً من الاعتراف بتلاحم التجربة مع أداة الشاعر ومنهج صياغته. ولا تخفى جزئية الرؤية ومحدوديتها عند " ابن قتيبة " حين وصف شكل القصيدة العربية ـ كما رأينا ذلك ـ من منظور قصيدة المدح فقط، وكأنما حدد بذلك دور الشاعر، وهو في موقف أحيط به فيه من كل جانب، إذ بدا محكومًا بضرورة إرضاء جمهور بعينه من الممدوحين أولاً، ثم من النقاد من حولهم ثانيًا، ومن ثم راح الناقد يسجل تصوره النقدي متجاوزًا من خلاله ذاتية الأداء، وكأنما اكتفى منه بغيرية التلقي دون سواها، وإذا بابن قتيبة نفسه يعدد تفاصيل المقدمات، وتستوقفه جزئياتها، لا ليتأمل الواقع النفسي للمبدع، أو ليكتشف كيف بدا حريصًا على إقحام ذاته في صدر القصيدة قبل انصرافه إلى ممدوحه، أو ـ على الأقل ـ كيف بدا ـ أي

---

(١) طبقات فحول الشعراء، ١٦.

(٢) في البيان والتبيين يذهب إلى عمومية المعرفة بها من قبل العربي والأعجمي والبدوي والحضري وخصوصية إخراجها من واقع القدرة على النسج والبراعة في التصوير.

الشـــاعر ــ أيضًــا ــ حريصًـــا على التغني بتجاربه وأحلامه، أو بتصوير رؤاه وتطلعاتـــه وهمومه، حتى يجعل المقدمة ــ بذلك ــ تحكي شخصه، وتعكس أبعاد واقعـــه. إذ يبدو ذلك وكأنما غاب تمامًا عن ذهن ابن قتيبة، وربما غيَّبه ــ بدوره ــ عـــن البيـــئة الـــنقدية، حين أدلى بمقولته النقدية فسلب الشاعر حقه في تلك الجدلية التي يصطنعها المبدع ــ بالضرورة ــ بين ذاته وموضوعه، حتى في أشد الموضـــوعات غـــيرية من حيث الظاهر، أو أكثرها قابلية للاتهام بالزيف وافتقاد الصدق الفني من حيث القراءة العابرة.

وتجـــاوزًا لـــتعدد تفاصـــيل القول في اتجاهات المقدمة، يصل الناقد إلى نتيجة واحـــدة مؤداها أن كل الأعباء التي يتحملها الشاعر في صياغة مقدمانه تصل به إلى "إصـــغاء الأسماع"، وكأنه يسقط ــ هنا ــ قيمة ما دونها في القصيدة، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يعلل للموقف بأن يكون الغزل أساسًا حتميًا في المقدمة لأنه "قريب مـــن الـــنفوس لائط بالقلوب ..." وكأنه عمد بذلك إلى إغفال الدور الذاتي الذي تؤديه بقـــية أنمـــاط المقدمـــات علـــى غرار شكوى الشيب أو الزمن أو مشهد الظعينة، أو محاولـــة كســـر حواجز الزمن عبر ذكريات الماضي نفاذًا إلى تصوير أيام الشباب في مقـــابل انهزامية الشاعر أمام قتامة صور الشيب. كما أغفل أنماط الموضوعات التي دارت حولهـــا حـــوارات الشـــعراء في غير باب المدح، فإذا قُبل هذا التعليل للمقدمة الغزلـــية، فكـــيف يُـــبرر ــ إذن ــ موقف الشاعر في حديثه عن الشيب أو استدعاء ذكريات الشباب، أو شكوى الزمن، أو غير ذلك من ألوان المقدمات في غير الغزل ؟

إن التمادي في تحليل رؤية ابن قتيبة أو التوقف عند أصدائها في البيئة النقدية قـــد يعكـــس لـــنا حجم الضغوط التي فرضت على الشاعر فيما يخصه ــ ذاتيًا ــ من القصـــيدة، فعليه أن يستوثق من دقة الإصغاء إليه والاستماع له، حتى إذا ما اطمأن إلى ذلك طمح إلى إشباع رغبات جمهوره أو ممدوحه، وعندها فقط لابد له أن يرحل، والـــرحلة عـــنده تكـــاد تفقد صلاحيتها في علاقتها بواقعه النفسي، بل تبدو علاقتها

ــ أيضًــا ــ وظيفية محضة، لأنها إنما تستهدف بكل تفاصيلها ومتاعبها " إيجاب حق العطــاء وذمامة التأميل "، وكأن التجارب لا تطرح إلا من منطق الزيف الفني، وكأن الــرحلة التــي أضحت تقليدًا عريقًا يعدُّه الشاعر جزءًا لا يكاد يتجزأ من ممتلكاته في معمــار القصــيدة راحت تفقد أخص وظائفها النفسية أيضًا، باعتبارها إحدى شرائح الإبداع الكبرى، حيث تحكي أملاً متجددًا للشاعر في ألا يتوقف عند لحظات الإحساس بالضــياع والفقد، أو الاستسلام لمنطق اليأس والحرمان والفشل، مما عاناه في صور المقدمــة، وكأنهــا نهاية العالم، أو آخر مطافه فيه، فإذا ببقية من الأمل تداعبه عبر مسالك الحياة وشعابها الوعرة، ومن خلال عالمها الغامض الذي ينصرف إليه الشاعر ضــاربًا في تيه عميق لا يكاد يستكشف أبعاده بسهولة، ومن ثم تبرز ملامح الإيجاب والــتفاعل، بــل تزداد وضوحًا من خلال جدلية " ذات " الشاعر مع " موضوع " آخر تلتقي فيه رحابة الحياة ــ بكل صورها ومشاهدها ــ برغبة الشاعر وطموحه في أن يعــبر جســر الألــم، أو يتجاوز حدود المعاناة، فيصارع الأحياء، وألا يقبل باستسلام مطلق أو هزيمة نهائية، بل يحلو له أن يستمر في جدله، وأن تطول مقاومته إلى أن تنتصر الحياة من خلاله على العدم، أو ينتصر هو نفسه لها، هذا إذا استعرنا هنا تعبير " فالتر براونه " في تحليله للمقدمة الطللية من منظور نفسي متضائل أمام اللاتناهي، أو الخــوف مــن المجهــول، أو ترقُّب العدم، عندئذ يكتب البقاء للوجود في صورته الموجــبة مما يزيد الموقف هدوءًا واستقرار حين يؤم المادح ديار ممدوحه في نهاية الــرحلة، وعــندها يستشعر ضروبًا من الاسترخاء والاطمئنان، بعد أن قطع المفازة، وفاز على كائناتها وأجوائها ووحشها، وتجاوز ما تجاوزه من فضاء أرضها.

فلاشــك أن الحركة النفسية للمبدع تبدو كامنة من وراء هذا التعدد المفارق بيــن سلبيات التجربة في المقدمة، إلى تفعيل حركتها في منطقة الصراع المؤكدة فــي مشهد الرحيل، إلى الانتصار التام بوصول الشاعر إلى ديار الممدوح، وليس مــن شك ــ أيضًا ــ في أن البحث عن أصول تلك التجارب وتتبعها قد ينتهي بنا إلــى الاعــتراف بواقعيتها، على الأقل في سياق الصورة النمطية الأولى للقصيدة

العربـــية مـــنذ الجاهلية، ولكن تلك الواقعية سرعان ما تختفي صورتها المادية البسيطة، ليبقى للشاعر منها موقف تقليدي يكشف ـ أول ما يكشف ـ عن طبيعة ارتـــباطه بتراث طويل ممتد، يضرب بجذوره في أعماق وجدانه، فلا يكاد يتخلق مـــنه، ولا هـــو يستطيع التنكر له، ثم عن موقف نفسي يبكي فيه آلامه، ويحكي مشـــاعره، ويصور أشجانه من خلال المقدمة التي استطاعت أن تستوعب تجاربه قبل الخوض في موضوع قصيدته.

هكـــذا تقف الصورة المنهجية التي ركّز عليها (ابن قتيبة) قوله عند حدود ذلـــك الأداء الوظيفي فحسب، وهو أمر لا يحسن تقبُّله بسهولة، لاسيما في رؤيتنا التحليلـــية للقصـــيدة العربـــية القديمة مدْحًا، أو في غير باب المدح، فمع التسليم بفعالية التراث تتكشف حركة القصيدة ذاتها من داخلها، ومن خلال جدلها وقدرتها علـــى التفاعل مع الموضوعات تتعدَّد جزئياتها، وتتكشف أبعادها وتبين ملامحها، وينتفـــي ارتباطها الحتمي بطابع " النفعية " الذي ملأ " سوق المديح " وما صحب ذلـــك مـــن حرص دائب من قبل الشعراء على التكسب من وراء " سلعة " الشعر، علـــى الـــنحو الذي عرضت له دراسات أخرى على غرار " جناية فن المدح على الشـــاعر العربي لدى الأستاذ أحمد أمين في مقالاته حول جناية المدح على الشعر العربـــي"[١]، ثم ما كتبه الدكتور درويش الجندي عن " ظاهرة التكسب وأثرها في الشـــعر العربـــي "، ذلك التكسب الذي أسهم في طرح الرؤية السوداوية للقصيدة القديمـــة، لـــم يكـــن هو القاعدة الوحيدة التي لا يمكن البحث عن سواها في كل قصيدة عربيةَ حَكَمها ذلك الإطار النمطي، بل لعل ابن رشيق قد تنبه إلى ذلك ونبَّه إلـــيه فـــي قوله " وكانت العرب لا تتكسب بالشعر، وإنما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهة أو مكافأة عن يد لا يستطيع أداء حقها إلا بالشكر إعظامًا لها، كما قال امرؤ القيس بن حجر يمدح بني تيم بن رهط المعلي :

---

(١) وهـــو ما توقف عنده الدكتور زكي مبارك ردًا عبر مقالاته بعنوان " جناية أحمد أمين على الأدب العربي " وقد جمعها حسين رشيد خريس في كتاب بنفس العنوان.

أقــرَّ حشا امرئ القيس بن حُجر   بــنو تَــيْمٍ مصــابيحُ الظــلام[1]

وهــو قــول تــبدو أهميــته مؤكدة إذا انسحب على غير امرئ القيس من الشــعراء الذيــن نأوا بأنفسهم عن دائرة التكسب والاستجداء في مختلف عصور الأدب العربي، ولذا يبقى التساؤل واردًا حول طبيعة تلك الصورة النمطية للقصيدة موزعة بين مدرسة المتكسبين بالشعر، وبينها عند غيرهم من أمثال امرئ القيس أو زهير في الجاهلية، أو الوليد بن يزيد في عصر بني أمية، أو عبدالله بن المعتز أو أبــي فراس الحمداني أو الشريف الرضي في العصر العباسي، أو غير هؤلاء جميعًا من الشعراء من غير ذوي الحاجة إلى خوض معركة التكسب، أو الانخراط في عالم الاحتراف أو أسواق الاستجداء.

فــإذا كــان الشكل قد ظلَّ على ثباته مع تعديل طفيف قد تفرضه ـ أحيانًا ـ طبــيعة الفــروق الفــردية بين شاعر وآخر، فمعنى هذا أن تفسير ابن قتيبة يكاد يتمحور في إطار منطق وظيفي أساسه دائرة التلقي، مما يبدو غير دقيق فيه، ومن ثــم يحــتاج إلى مراجعة وإعادة نظر تتوقف ثانية عند أبعاد التعدُّد الموضوعي في القصيدة العربية، خاصة أنه قد أغفل أهم ما في هذا التعدُّد من صيغ الجدل والتفاعل بيــن الــذات وموضــوعها، سواء ظهر ذلك على مستوى المقدمات أو الرحلة أو خواتيم القصائد. إذ يبدو طابع الطموح وقد سيطر على البيئة العربية على مستوى شــعرائها ونقادها، ففي موازاة ما حرص الشاعر على جمعه في القصيدة الواحدة مــن موضوعات يستجمع فيها خيوط تجاربه، تجلّى حرص الناقد على إقحام رؤيته تفصــيلاً في كل ما نسجته عبقريات الشعراء، ومن ثم راح يُملي شروطه فيما يلي المقدمــة من طبيعة الخروج وأساليبه، على أن يكون النسيب أو نحوه مما هو في مقدمة القصيدة ممتزجًا بما بعده من مدح وغيره كقول مسلم بن الوليد :

---

(١) العمدة، ٤٩/١.

أجـدِّك لا تدريـنَ أنْ رُبَّ لـيلة كـأن نُجَاهـا مـن قـروك يُنْشَرُ
نضَـبتُ لَهَـا حـتى تجلَّت بغُرة كغـزة "يحيى" حين يُذكر "جعفر"[1]

وتـتعدد صور الإعجاب النقدي بمدى استجابة الشاعر واتصياعه لمثل تلك الشـروط، أو اتسـاق فـنه معها، لاسيما إذا كان من السابقين على هذه القواعد الـنقدية، وكـأن الناقد يسقط حق الشاعر في أن تكون انتقالته النفسية من شأنه الخاص، أو أن يتم ذلك تبعًا للصورة التي تطلبها حركة التجربة ذاتها، لا تلك التي ينـتظرها الناقد من إطار خارجي أساسه إملاء الشروط، أو طرح التصوُّرات، ذلك أن ثمـة بعدًا آخر ــ يجب الاعتداد به ــ تفرضه طبيعة التجارب، بصرف النظر عـن لجـوء الشاعر إلى " د ع ذ ا " أو " عدّ عن ذا " أو " إلى فلان قصدت ... " أو أشـباهها مـن الصيغ التي أوخذ الشاعر القديم على استعانته بها، لأنها إنما تشـير إلـى عجزه عن الأخذ بمدلول المصطلح النقدي حول براعة التخلص، أو حسن الانتقال، وتوقعه ــ آنذاك ــ في منحدر " الاقتضاب ".

ويـبدو الـناقد القديم شديد البخل والقسوة إلى حد الصراع مع المبدع، فلم يشـأ أن يترك للشاعر شيئًا دون تقعيد أو إملاء شروط، فمن التوقف عند براعة الانـتقال يصـل الشاعر إلى موضوع قصيدته، حيث يقف بين يديْ ممدوحه مثنيًا ومادحًـا، وعليه ــ آنذاك ــ أن يأخذ من الحصافة بنصيب لا يفرغ القول إفراغًا، بـل يجب أن يستطرد فيه، فيشرع في الحديث في جانب من موضوعه، ويستمر علـيه، ثم يخرج منه إلى غيره، ليعود ثانيةً إلى ما كان عليه من قبل، والشواهد علـى ذلـك كثـيرة كـثرة قصائد المدح ــ على سبيل المثال ــ حيث يكثر حوار الشاعر حول صفات الكرم والشجاعة وغيرهما من الفضائل التي تستوقف إحداها شاعر المدحة، فيفصل فيها القول تفصيلاً، وينتقل بينها ليعود إليها مرارًا[2].

---

(١) حسن التوسل إلى صناعة الترسل (محمد سليمان الحلبي)، ص٩٥.
(٢) انظر في هذا الصدد (العمدة ١/١٥٨-١٥٩) للتعرف على كثير من تلك الشواهد.

٢

ومن موضوع القصيدة القديمة إلى خاتمتها ينتقل الناقد حاملاً معه شروطه، ليحتم على الشاعر ألا يُسقط المتلقي ـ مطلقًا ـ من اعتباره، بل يحتم عليه ألا يترك مسافة لذوقه، أو مساحة لطبيعة إبداعه، فأنّى له بتلك الحرية إذا كانت خاتمة القصيدة كما قنّنها النقاد، أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها فإنْ حسُنَتْ حسن، وإن قُبحَتْ قبح "[1].

وذلك أن الخاتمة إنما تلتقي في أهميتها ـ من منظور التلقي أيضًا ـ مع مقدمة القصيدة، مما حدا بابن رشيق إلى تبرير ذلك في قوله " فإذا كان أول الشعر مفتاحًا له وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه، ومن العرب من يختم القصيدة والنفس بها متعلقة، وفيها وراغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورًا[2].

وعلى هذا النحو وأشباهه جاء التعدُّد الموضوعي في معمار القصيدة العربية القديمة صورة من الحرص النقدي القديم ـ أيضًا ـ على ضرورة توزيع الموقف وتمزيقه ـ بهذا الشكل ـ الذي تجاوز حدود المحتوى الفني للقصيدة، متناسيًا جماليات ذلك المحتوى المتفاعل مع الشكل، انطلاقًا من التصور السائد حول المعاني المطروحة في الطريق، والتي قد تفقد ـ بدورها ـ القدرة على تمييز أديب على آخر إلا من منطلق الأداء اللفظي فحسب، الأمر الذي حفز الناقد إلى القفز على حساب الشكل، ليفرض على المبدع مزيدًا من الشروط التي ينبغي أن تحترم، وإلا سقط حق صاحبها في اللحاق بقائمة الفحول. وإذا بتلك الشروط تنعكس على مواقف بعض المتلقين من المدوحين أنفسهم، على النحو الذي تردد حول موقف نصر بن سيار من شاعره الذي عنّي نفسه بنظم أرجوزة فيها مائة بيت نسيب وعشره أبيات في المدح، فقال له نصر : والله ما أبقيت كلمة عذبة،

---

(١) العمدة، ٢١٧/١.

(٢) نفسه، ٢٣٩/١.

ولا معـــنى لطيفًا إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك، فإن أردت مدحي فاقتصد في النسيب، فغدا عليه فأنشده :

هـــل تعــرفُ الــدار لأم عمـــرو دَعْ ذا، وحـــبِّر مدحـــةً في نَصْر

فقال نصر : لا هذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين[1].

صـــحيح أن الشاعر قد أسرف في إيجازه، ولكنه بدا صادقًا في تصوير رد الفعــل لشروط ممدوحه الذي أغضبته إطالته في النسيب، ومن هنا كان استخفافه بــتلك الشــروط فــي مقدمته الثانية التي تعكس ـ أول ما تعكس ـ حدة الواقع النفســي للشــاعر، وما انتابه من ضيق من جرَّاء كثرة تلك الشروط التي أغفلت مــا له مــن حقوق في إبداعه الفني، وتوجهات ملكاته الخاصة بما لها من تمايز وتفرد على المستوى الذاتي.

على أن ما حدث لشاعر نصر لم يكن أمرًا فريدًا لدى القدماء، إذ تكررت له نظائــر فــي مواقف متعددة لدى غيره من الشعراء الكبار الذين عرفوا بقدراتهم الإبداعــية المتميزة، ولكن التوفيق جانَبُهم في موضوع المدح بالذات، خاصة إذا أطلــق الشاعر لنفسه العنان باعتباره مبدعًا قبل أي اعتبار آخر، فإذا بذي الرمة يمدح عبدالملك بن مروان بقصيدة له طويلة لم يذكره فيها إلا في بيتين، ووصف في سائرها ناقته، فما كان من عبدالملك إلا أن قال له : " ما مدحت بهذه القصيدة إلا ناقتك فخذ منها الثواب "[2].

وإذا بــذي الــرمة يفقــد مكانته في ميزان النقد القديم، حتى قُوِّضت له الدراسة الحديــثة التــي نهــض بها الدكتور يوسف خليف ـ رحمه الله ـ في كتابه " ذو الرمة شــاعر الحــب والصــحراء " ليضـــع فــن الشاعر في موضعه الدقيق على المستوى النقدي[3].

---

(١) نفسه، ٢١٧/١.
(٢) الأغاني، ٣٩/١٢.
(٣) ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، القاهرة.

من هنا يتكشف لنا مصدر الضرر الذي ألمَّ بالشاعر حين جانبه التوفيق في إرضـــاء ممدوحـــه، وبالتالـــي في إرضاء نقاد عصره ممن لم يكتفوا من الشاعر باحـــترامه لنفســـه وفـــنه، أو حـــتى بصدوره بشكل تلقائي تحكمه قدراته الفنية الخاصة، وتصويره لتجاربه الذاتية، وإن كانت الرواية قد تحمل رد فعل بدا عنيفًا من جانب الشاعر ــ عامة ــ حول أية شروط يمكن أن تحد من حركته أو تحجب ملكته، أو تصادر ابتكاره، أو تشوّه إبداعه.

ويزداد طموح الناقد القديم إلى مزيد من تضييق الخناق على الشاعر، حتى يكـــاد النقد يتحول ــ في جانب كبير منه ــ إلى قيود بغيضة، وأغلال تقف حائلاً دون إظهـــار ملكـــات الشـــاعر، أو احتواء طاقاته، وعليه ــ وقتئذ ــ أن يخضع لمـــنطق الإطالة، أو القِصَر بما يتسق ورغبة الناقد، ثم عليه بعده ألاَّ يرتكب من المخالفـــات مـــا يمكن أن يؤثر على أي من جزيئات قصيدته طبقًا للسياقات التي تنـــتهجها، وهي المفروضة عليه قهرًا، ففي المقدمة عليه أن يكون حريصًا حذرًا ممـــا يتطير منه، أو يُستجفى من الكلام والمخالفات، أو ذكر البكاء، ووصف إقفار الديـــار، وتشـــتت الألاَّف، ونعـــي الشـــباب وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تتضمَّن المدائح أو التهاني "[1].

وغريبٌ هذا القول من قبل الناقد القديم ــ بالطبع ــ لأنه لا يتسق مع طبيعة القصـــيدة العربـــية ذاتها في موضوع المدح، ولا في غيره، ذلك أن ما حذَّر منه الـــناقد لم يكن إلا أساسًا للتصوير في كثير من المقدمات، باستثناء ما يتطير منه، لأنه ــ بالضرورة ــ لا يتسق نفسيًا مع ظروف الشاعر، ولا مع ظروف جمهوره، فهـــو ــ أي الشاعر ــ وإن بدا سلبيًا منهزمًا في المقدمة، إلا أنه يبدو قادرًا على تصوير الهزيمة بعيدًا عن الغربان والبوم كرموز دالة على التطيُّر. بل لعل حرص الـــنقاد القدامـــى علـــى التـــنافس فـــي إمـــلاء الشروط قد أدى إلى ظهور بعض

---

(١) الأغاني، ٣٩/١٢.

المتناقضات فيها، وإذا بفريق منهم يعترض حينًا على إطالة الشاعر في القصيدة، وفي أحيان أخرى تتوجه المؤاخذة للشاعر على عدم الإطالة فيها، مما تحكيه ـ على سبيل المثال ـ الرواية التي رددها ابن رشيق والجاحظ حول كثرة امتداح القدماء الفرزدق لقدرته على الإطالة، وما كان منهم من لوم للكميت أيضًا على الإطالة حتى قال : " أنا على الإقصار أقدر "[1].

وكأنَّ الناقد لم يعبأ كثيرًا بطبيعة الدوافع الخاصة التي تحدو بالشاعر مرة إلى الإطالة، وأخرى غيرها إلى الإيجاز خضوعًا منه لبواعث النظم، أو التزامًا منه بحدود ما تمليه عليه التجربة على مستوى القصيدة ككل، أو حتى المقدمة، ودليل ذلك ما نعترف به من عجزنا عن التوزيع القطعي للشعراء قياسًا على حجم القصائد، فإذا أصحاب الطوال هم أنفسهم أصحاب القصار والمقطوعات، ولم تكن الإطالة يومًا هي المؤشر الوحيد للعبقرية والتميُّز لدى الشاعر، ولكنها بدت ـ في صورتها الدقيقة ـ مجرد استجابة طبيعية لتجاربه، أو انعكاسًا تلقائيًا لحجم الشريحة التي اختارها، فاتخذ منها مادة لفنه وتصويره.

ولم تقف الرؤية النقدية عند حدود هذه الجوانب القاتمة التي تقوم على الزجر الدائب من خلال لغة الأمر أو النهي، أو الإكثار من المؤاخذة للمبدع أو تتبع سقطاته وهفواته، بل ظهرت اتجاهات أخرى بدت أكثر إيجابية وفعالية في قدرتها على تفهم حقيقة مواقف الشعراء، بعيدًا عن تلك العدوانية الصريحة التي عرضنا بعضًا من صُوَرها[2]، ذلك أن المقولات النقدية لم تخل من تلميحات كثيرة إلى طبيعة الوحدة الموضوعية في القصيدة العربية القديمة، على ما قد يبدو في بعض تلك الإشارات من جوانب البساطة في الرؤية، أو الاستحياء في عرضها،

---

(١) العمدة، ١/١٨٨؛ والبيان والتبيين، ١/٢٠٧.

(٢) هناك صور من مؤاخذة الشاعر لشاعر مثله على نحو ما صنعه أبو العلاء فيما صنفه في كتاب "عبث الوليد" متتبعًا سقطات البحتري في مقابل ما صنفه في " معجز أحمد " قاصدًا به إلى طرح رؤيته في قراءة فن الشعر لدى المتنبي من خلال جمع ديوانه.

علـــى غــرار ما يقوله ابن رشيق وكذا الحاتمي " من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به، غير منفصل عـــنه، فـــإن القصيدة مثلها كمثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمـــتى انفصـــل واحـــد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه، وتُعفّي معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسًا يحميهم من شوائب النقصان "[١]، إذ لا نشـــك في أن هذه الرؤية إنما تعكس طموح الناقد إلى تلمس عناصر التوحُّد الموضـــوعي بيـــن جزئيات القصيدة، مع بساطة شديدة في المنطق النقدي حين يشـــترط الـــتقاء النســـيب بما بعده من مدح أو ذم، دون توقف واع عند الطبيعة النوعية لهذا الالتقاء، فهل يقصد الناقد إلى ما أسماه البعض " لفّ الغزل بالمدح " على ضرورة استحسان تبادل الصورة بين جزئيات القصيدة من مقدمة وموضوع، أم قصـــد بذلـــك إلـــى ضـــرورة الربط بين المقدمة والموضوع عن طريق براعة التخلص أو حسن الانتقال ؟

على أية حالٍ فإن المحاولة تظل مؤشرًا دالاً على حرص نقدي متميز، طمح صـــاحبه إلـــى التماس صور التوحُّد الموضوعي بين الجزئيات ــ أعني المقدمة والموضوع ــ من منطلق الذات في تفاعلها الدائب مع موضوعها، ومن واقع ذلك الحرص المؤكد على مشاركة المبدع للمتلقي في أكثر من موضوع من موضوعات قصـــيدته، باعتبار وحدة الشعور التي يمكن أن تحقق للقصيدة وحدتها الكلية من خلال اللقاء الدائم بين " الأنا " و" الآخر ".

علـــى أن بعضـــًا من هذه التصورات النقدية قد طرح على نحو من السرعة والإيجاز، وإن بدا طرحه إيجابيًا وملحًا، ففي تفصيل المرزوقي لما يجب توافره فيما أطلق عليه " عمود الشعر العربي "، يشير ــ مجرد إشارة ــ إلى كلية القصيدة فيما

---

(١) العمدة، ٢/٩٤.

أدرجــه تحـت تصــور " التحام النظم والتئامه حتى توشك القصيدة أن تكون منه كالبيــت، والبيت كالكلمة تأملاً لأجزائه وتقاربًا "[1]، وربما ورد على نفس المستوى الإشــاري الموجــز ما انتهى إليه القاضي الجرجاني في توصيفه لمهارات الشاعر الحــاذق الــذي " يجــتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء"[2].

وإن كان قوله هذا قد يعود بنا ــ إلى حد ما ــ إلى رؤية ابن قتيبة، إلا فيما أضافه من ذلك الاجتهاد الذي يبدو ضروريًا لربط جزئيات القصيدة، وتوفير وحدة العطاء الكلي لها كبنية فنية واحدة، أو توشك أن تكون كذلك.

وكثــير مــن هــذه التصورات إنما ورد في سياق ذلك الشكل العام الذي لم يفصــل الشــعر عــن بقية فنون القول؛ ذلك أن الشاعر بدا قرينًا في مسلكه هذا لأصــحاب الرسائل على حد تعبير (ابن طباطبا) نفسه حول توصيف منهجية هذا المســلك الــذي قــد يتشبه فيه الشاعر " بمنهج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصــل كلامه ــ على تصرفه في فنونه ــ صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المــدح، ومــن المديــح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديــار والآثــار إلــى وصف الفيافي والنوق، بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصــال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً، وممتزجًا معه[3]، وهو تصور يكاد يلتقي في بساطته بما عرضه ابن رشيق، ذلك أن ابن طباطبا لم يخص الشعر ــ كفــن قولــي ــ بهــذه الســمات، بل أوجد فرصة اللقاء بينه وبين النثر، فإذا بموضــوعاته تقترب من الفصول، بل ربما تشبه الشاعر بالكاتب، فعمد عمدًا إلى السير على نهجه لخلق تلك الصلة اللطيفة التي تساعده عليها براعته في التخلص

---

(١) مقدمة ديوان الحماسة، ص٩.

(٢) الوساطة، ٦٨.

(٣) عيار الشعر، ص٦، ٧.

وحســن الانــتقال، لا بين المقدمة والموضوع فحسب، بل بين كل الجزئيات التي تقــوم علــى أساس منه القصيدة، ولكن هذه البساطة سرعان ما تختفي صورتها عند ابن طباطبا نفسه، ففي قول له آخر نجده يطرح رؤيته النقدية بما يشف عن فهم واع، وإدراك دقيق لطبيعة الوحدة الموضوعية التي لابد أن تتحقق للقصيدة، علــى نحــو قوله " وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظامًا يتسق به أوله مع آخــره، علــى مــا ينســقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرســائل والخطــب نقــض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسالة القائمــة بأنفســها، وكلمــات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثلة السائرة المرسومة باختصــارها لــم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجًا وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معان، وصواب تأليف، ويكــون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجًا لطيفًا، حــتى تخــرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغًا، لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلف في نسجها[1].

صــحيح أن تشــبيه الشاعر بالكاتب ما زال واردًا في تصور " ابن طباطبا "، ولكــن ألفاظه راحت تنم عن شدة حرصه على تتبع مسار تلك الوحدة الموضوعية التي يحكمها الاتساق والانتظام، مع تجنُّب الخلل، والتوقف الهادئ عند حسن النظم، والتقاء الأخير بالسابق، ولطافة الخروج، مع دقة البناء وعدم التكلف في النسج.

مــن هــنا ــ أيضًا ــ يتكشف طموح الناقد إلى إبراز جوانب تلك الصورة الناضــجة للقصــيدة العربــية، فقد تطرح المؤاخذة، وقد تتعدد الانتقادات لبعض الأنســقة الفنية، ولكن هذا الموقف يظل رهنًا بالنماذج الفنية التي لم تحظ بتوافر تلك الوحدة الموضوعية، على اختلاف درجات التصور المطروحة من حولها، ولذا لم يعلق الناقد المسألة ــ في جملتها ــ على الإبداع، بل راح يلهث خلف المتلقي

---

(١) عيار الشعر، ص١٢٦/١٢٧.

لـــيدخله فـــي حساب المبدع قهرًا، وذلك حين اشترط على الشاعر " ألا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه "(١).

ثم تتسع دائرة الحوار حول تلمس ضروب تلك الوحدة الموضوعية في بنية القصـــيدة، إلـــى أن يعرض (حازم القرطاجني) الموقف من منظور آخر، راح فيه يتقصّى صورًا من واقع القصيدة العربية بين الإطالة والإيجاز، ولذا عرض رؤيته مـــن مـــنطلق المفارقـــة بين البساطة والتعقيد في قوله " والقصائد منها بسيطة الأغـــراض، ومنها مركبة، والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحًا صرفًا أو رثاء صرفًا، والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غَرضَيْن مثل أن تكون مشتملة علـــى نسيب ومديح، وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق لما نذكره من ولع النفوس في أنحاء الكلام وأنواع القصائد "(٢).

ومـــع هـــذا التميـــيز بيـــن طوال القصائد وقصارها لا ينفي (حازم) قياس الخصوبة الفنية التي يمكن أن يحتويها أي من النمطين، وكأنما كشف ـــ أيضًا ـــ عـــن شـــدة حرصه على توصيف ذلك النمط الموروث، أو ـــ على حد تعبيره ـــ الـــنمط المركـــب حيـــن أسماه " بالقصائد الأصلية " وهي التي تبدأ بما يرجع إلى المحـــب كـــالوقوف على الربوع، والنظر إلى البروق، ومقاساة طول الليل، وأكثر ما تبدأ بعد هذا بما يرجع على المحب والمحبوب معه، مما يسوء وقوعه كوصف يوم الفراق، وموقف الوداع والافتتاح بما يخص المحبوب أقل من ذلك "(٣).

ويـــبدو الـــنقاد ـــ طبقًا لهذا التصوُر ـــ وقد وضعوا في اعتبارهم ما أصاب بعض فحول الشعراء من ضر، لعدم تنبههم إلى دقة الصياغة اللفظية، أو حتى مع

---

(١) عيار الشاعر، ١٢٤.
(٢) مناهج البلغاء، ٣٠٤.
(٣) مناهج البلغاء، ٣٠٤.

استعمال الضمائر، على النحو الذي أغضب عبدالملك بن مروان ـ مثلاً ـ من جرير حين قال في استهلال إحدى مدائحه فيه :

أتصحو بل فؤادكَ غيرُ صاح عَشيَّةَ هَمَّ صحبُك بالرَّواح

فاتهم الشاعر بالغفلة، وظل الخليفة غاضبًا عليه حتى وصل جرير إلى قوله في بني أمية :

ألستُم خيرَ من ركبَ المَطايا وأنْدَى العَالَمين بطونَ رَاح ؟

فسريَ بذلك عن عبدالملك وقال: من مدحنا منكم فليمدحنا بمثل هذا أو يسكت(١).

والشاهد في الموقف هنا أن الخليفة لم يتنبه ـ أو لم يشأ ـ إلى أن الشاعر قد درج على صياغة نمط من التجريد شاع بين الشعراء كقاسم مشترك، فراح الشاعر يخاطب نفسه على نحو من هذا التجريد، مستخدمًا في ذلك ضمير المخاطب، وهو ـ بذلك ـ إنما يتحاور حوارًا ذاتيًا داخليًا، على غرار ما تكرر في نفس العصر مع ذي الرمة في مطلعه المشهور في مدح هشام بن عبدالملك :

ما بالُ عينِكَ منها الماء ينسكبُ كَأنَّه من كُلَىْ مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ ؟(٢)

إذ تظل الحقيقة الكامنة في هذه المواقف المكررة كاشفة لنا عن طابع الحيرة الذي شاع في النقد القديم بين التسليم بوجود الوحدة الموضوعية حقيقة واقعة في عمق القصيدة العربية، وبين الطموح إلى تبين بعض من معالمها، أو محاولة استكشاف صور منها مختلفة، لعلها تنتهي به إلى النتيجة التي نأمل الوصول إليها عبر هذا الحوار.

ثم يظل التساؤل قائمًا ـ أيضًا ـ حول حقيقة الموقف في القصيدة القديمة،

---

(١) ديوان جرير، ٧٦/١.
(٢) ديوان ذي الرمة، ٣ ؛ الكلى : ج كلية وهي رقعة تكون في أصل عروة المزادة.

وهـل تمتعـت بـتوافر نسق واضح من تلك الوحدة الموضوعية أم أنها افتقدتها تمامًا؟ ولـذا يصبح ضروريًا للإجابة عن هذا السؤال ضرورة التمييز بين وحدة الجـو النفسي في القصيدة، وبين تنوُّع الموضوعات التي تُطرح من خلالها، فهل يمكـن الاعـتداد بـتلك الوحدة النفسية مؤشرًا من مؤشرات الوحدة الموضوعية ومدخلاً من مداخلها ؟ أم أن الانفصام يظل قائمًا بين هذه وتلك ؟

٣

إن الأخذ بما طرحه إليوت في تصوُّره للمعادل الموضوعي قد يقترب بنا إلى جوهر ما لمحه النقاد القدماء من هذا الجانب النفسي، ذلك أن إليوت يجعل من هذا المعادل ضرورة لتوحُّد جزئيات القصيد على حد ما سجله قوله " إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في قالب فني إنما تكون بإيجاد معادل موضوعي لها، وبعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات أو المواقف، أو سلسلة من الأحداث الخارجية موضوعة في تجربة حسية "، فباعتبار هذه الموضوعات التي يوحدها الواقع الشعوري، يمكن تلمس المواقف في كم هائل من شعرنا القديم، فإذا ما توقفنا عند قصيدة زهير ــ مثلاً ــ كصورة من معلقات الجاهلية، بدأنا مع الشاعر بما رصده من أبعاد الكآبة النفسية في المقدمة التي وزعها بين طلل وظعينة وبين ذكريات شبابه، ثم ما أتبع به المقدمة من كآبة أكثر عمقًا، وأشد أثرًا، جسدتها تجاربه وتجارب قومه من جراء الحروب، وما تركته من دماء وخراب كاد ينذر بفناء القبائل، ثم ما أتى به بعد ذلك ــ على نفس المستوى من الكآبة ــ من حسرته على موقف الأحلاف، وما كان من نقض بعض أبناء القبائل للصلح بين عبس وذبيان، ثم ما غلف به أحزانه من طابع السخرية المرة والتهكم اللاذع الذي طرحه على كل من خرج على الصلح، أو انشق على الجماعة، أو نادى باستمرار حروب جرت ويلاتها على القبائل التي جربتها.

ففي مقابل هذه الكتلة النفسية المتسقة الجامعة بين الحزن والاكتئاب والتشاؤم لم يتحفف زهير من آلامه إلا بتلك الصورة المشرقة التي دفعته ـ أصلاً ـ إلى موضوع القصيدة من منطق انفعالي صادق، ورغبة أكيدة في الانتصار لقضية السلام التي تَبَنَّاها، ومن خلالها أقدم على مديحه بنفس الدرجة من الصدق، دون أن يعرف مواراة ولا تزلُّفا ولا نفاقًا على الرغم من احترافه وتكسبه من خلاله.

ومع مزيج الحزن والألم، ومع وانفراج الأزمة من خلال الصلح المرتقب،

ومــع انتصــار قضــية السلام يعزف زهير على أوتار تجاربه في شكلها الفردي والإنســاني العام من خلال نفس الواقع الذاتي الذي أفرز تلك الحكم التي رسم من خلالهــا لوحة الختام في القصيدة، مسجلاً من ورائها خلاصة تجاربه وأبعاد رؤاه مــن واقــع ممارساته في ظلال عالمه. ومعلقة زهير هنا مجرد نموذج يمكن من خلالــه تلمس ذلك التوحد الموضوعي من خلال تلك الصراعات النفسية بين حزن وســعادة يعمــران الشاعر عبر شريط الذكريات للماضي، بكل معالم كآبته وصور دمــاره، أو مــا استمر به البعض من حرص على إعادته من أبناء القبائل، ومن ســعادة غمــرته من خلال ممدوحَيْه اللذين أضفَى لهما لوحة عميقة من لوحات قصــيدته، أما إذا قصدنا إلى تمزيق القصيدة ـ موضوعيًا ـ فقد اقتربنا ـ آنذاك ـ مــن نهــج أشــد مدرسية قد يصلح لتعليم الناشئة نتفا سريعة من شعرنا القديم فحسب، فإذا بالمعلقة تُوزع بين مقدمة طللية، ثم مقدمة أخرى في رحلة الظعينة، وثالــثة فــي الغــزل، ثم انتقال إلى عرض لوحة حربية، ثم ولوج إلى موضوع الأحــلاف أو رســالة الشاعر إليها، ثم ما حدث من نقض الصلح على المستوى الفــردي أو القبلي، ثم عود إلى ما كان من ماضي القبائل في خضم الحروب، ثم عــرض حكمــي لــتجارب الشاعر، وانعكاس لرؤاه للحياة، فمثل هذا التمزق إذا مــا احتواه واقع نفسي متشابه ومتداخل، فلابد ـــ آنذاك ـــ أن يقترب من مشهد التوحد الموضوعي، وإلا أسقطنا من حسابنا أهمية التجربة الشعرية، وخطرها في ضــبط حركة القصيدة العربية، وإحكام منهجها ومعرفة توجهاتها. ولذلك حرص الشــاعر القديم على أن يُشكل لقصيدته إطارًا عامًا يحكمها، أملاً بذلك في تحقيق انعكــاس أميــن لــتجاربه مــن خلال إحكام ذلك الخيط النفسي الذي يشد أبيات القصيدة، ويقارب بين صورها الجزئية. فمن منطلق المغامرة الكئيبة يصور امرؤ القــيس موقفــه الحزين بعد مقتل أبيه، وهو ما عكسه قوله المشهور إزاء تلقي الحــدث " ضيَّعني صغيرًا، وحمَّلني دمه كبيرًا، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم

خمــر، وغــدا أمر "[1]. فمن منطلق هذا الواقع النفسي المترنح والمتصارع بين الرغــبة اللاهــثة وراء المتعة، وبين الضيق بآلام الواقع ومرارته، يعرض امرؤ القــيس فــي معلقــته الصورة القاتمة الكئيبة للملك الضِلّيل، وقد نأى بنفسه عن ضــجيج السياســة وإمــارة أبيه، فهو أعجز ما يكون عن المشاركة إلا في لهوه ومجونــه وغزــله وهــيامه في الصحراء مع الرفاق فحسب، ثم هو يردد نفس الصورة ـ أو قريبًا منها ـ في مشهد استسلامه أمام انتصارات مقومات الطبيعة، فقــد تغيَّر ناموس الأشياء، وطال الليل عليه بظلامه الحالك، وإذا بالسيل لا يعرف هدوءًا في اندفاعه وتدفقه، وإذا به ـ أي السيل ـ يقضي على كل مقومات الحياة في طريقه. وأمام عنصر الكآبة ـ بهذا الشكل ـ يحاول الشاعر أن يطرح صورًا من مقاومته الهزيلة من حين إلى آخر، فمرة يبدو مغامرًا غزلاً، وفي أخرى يجعل من فرسه بطلاً يراهن به على تحقيق الانتصار الزائف على كآبة واقعه، أو ـ على الأقل ـ يتحقق له منه هروب كان يتمنى حدوثه.

وتظــل المعلقة في سياقها العام ناطقة بمجموع رموز انتصار الطبيعة على الإنســان، ولا ســبيل أمامه إلى الخلاص إلا بالاستسلام لشعور الضعف والرضا بالواقع، والقناعة بالمسلك الهروبي فحسب.

ومــا يقــال عن المعلقتين يمكن أن يطرح حول غيرهما من قصائد الشعر العربي، فإذا بعمرو بن كلثوم يأخذ نفس المنحى من منطق حماسه وتدفقه غضبا وســخطا على عمرو بن هند، فيجعل من المرأة محورًا لمعلقته، وكأنه يشير بذلك إلــى دافع النظم، ويحكي أبعاد واقعه الانفعالي : ألم تكن الحرب بينه وبين عمرو بن هند بسبب من إصراره على الانتقام لكرامة أمه التي أهدرت في بلاط ابن هند حين ادعى عدم وجود من تأنف أمه من خدمة أمه هند ؟ الأمر الذي جعله حريصًا علــى أن يتخذ من عالم المرأة قاسمًا مشتركًا بين موضوعات المعلقة، منذ صوَّر

---

(١) شروح المعلقات والمقدمة.

مـــنها الساقية في المقدمة، ثم الظعينة بعدها، وثم الأم في حواره عن " عمرو بن هـــند " ثـــم الابـــنة أيضًا في نفس الحوار، ثم الزوجة التي تخرج خلف الفرسان لتحضـــهم علـــى الاندفاع إلى القتال، وهي الواقفة خلف الشاعر نفسه في حالتي الحرب والسلام على السواء ؟!

وحـــتى لا يطول الحوار حول تحليل النماذج الشعرية من منطق هذا التكامل النفســـي، أو محاولـــة البحث عنه نقول أنه يقود بالضرورة إلى نمط من التوحد الموضـــوعي في عمق القصيدة، حيث تلتقي في إطاره الموضوعات، ومن حوله تتكرر اجتهادات الشعراء، حيث يذهب بعضهم إلى اتخاذ الإطار (القصصي) أساسًا لتحقيق ذات الهدف، لتبقى الدلالة واضحة بعد ذلك حول الطبيعة النوعية للانطلاقة النفســـية التـــي ينبغـــي أن تخفـــف مـــن حدة الموقف حول ما أشيع عن التفكك الموضوعي في القصيدة العربية القديمة ! فما لا شك فيه أن وحدة التجربة تقود ــ بالضـــرورة ــ إلـــى اتســـاق المشاعر، ومن ثم إلى وحدة الموضوع مهما بدا ممزقًا من حيث الظاهر، ويكفي من الشاعر أن يصدر عن ذاته ـ بالدرجة الأولى ـ في حالة معينة تتفاعل فيها تلك الذات مع موضوعها، أو يشتد بينهما الجدل الذي يـــترجمه العمـــل الفني في صورة قصيدة، ولذلك بدا الدكتور غنيمي هلال شديد القســـوة حيـــن اســـتوقفته تلك الوحدة النفسية ليتنكر لدورها وسيلة من وسائل التوسُّـــل إلى دعم الوحدة الموضوعية حيث يقول "فليست للقصيدة الجاهلية وحدة فـــي شكل من الأشكال، لأنه لا صلة فكرية بين أجزائها، فالوحدة فيها خارجية لا ربـــاط فيها، إلا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصف الرحلة لمدح الممـــدوح، وكـــان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي ثم صار تقليدًا على مر العصور "[1].

فلـــيس مـــن حقـــنا عزل الوحدة النفسية ــ بهذا الشكل ــ عن التماس مع

---

(١) النقد الأدبي الحديث، ٣٧٤-٣٧٥.

الوحـــدة الموضوعية، إذ لابد من الإشارة إلى دورها في سياق الأداء الفني طالما أســهمت فــي اتســـاق الموضوعات، أو تجلت في تلاحمها حتى صارت كالجسد الواحـــد، كما عرض ذلك ابن طباطبا من القدماء. وهو قريب مما عرضه الأستاذ العقـــاد فـــي حواراتـــه النقدية حول القصيدة في مثل قوله " ينبغي أن تكون أي القصـــيدة ـــ عمـــلاً فنيًا تامًا يكمل فيها تصوير خاطر، أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اخـــتلف الوضـــع أو تغـــيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشـــعرية كالجسـم الحـــي الذي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته "[1]. فصـــدور مثل هذا الموقف عن مثل الأستاذ العقاد ناقدًا ومبدعًا يسوق إلى شرف تلمـــس ضروب من مثل هذا التوحد الموضوعي في القصيدة العربية، لاسيما إذا وضعنا في الاعتبار اجتهاد الأستاذ العقاد نفسه في البحث عن صور لهذا التوحد، علـــى غـــرار ما طبقه في بحثه النفسي حول شخصية ابن الرومي من شعره، إذ جعـــل تلك الوحدة من أبرز السمات التي تتسم بها الشخصية الفنية لابن الرومي، ولـــذا حمـــد له مـــن فـــنه طول نفسه الشعري، وحرصه على استقصائه للمعنى واسترســـاله فـــيه، كمـــا بلور سر إعجابه بقصائده استنادًا إلى ما رآه فيها من موضوعات كاملة تقبل العناوين، وتنحصر فيها الأغراض، ولا تنتهي حيث ينتهي مؤداهـــا وتفـــرغ جمـــيع جوانـــبها وأطـــرافها، ولـــو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة[2].

وفـــي مـــثل هـــذه الرؤية التطبيقية ما يشي بمغايرة ما انتهى إليه الدكتور غنيمـــي هـــلال، أو قصد إلى رصده إيحاء إلى اعتباره حقيقة وحيدة لا تكاد تقبل جـــدلاً حـــول تقليدية الأداء الطللي بعد العصر الجاهلي، إذ الحق أن الطلل قد أخذ بعـــدًا نفسيًا إلى جانب بُعده التقليدي، ثم ـــ وهذا أهم ـــ أن كثيرًا من الشعراء قد

---

(١) الديوان، ٢/٤٥.

(٢) ابن الرومي، نفسيته من شعره للعقاد.

تحـــول بالمقدمـــة إلى أنماط أخرى باتت تكشف ــ بالدرجة الأولى ــ عن أعماق ذاتـــه من خلال انعكاسات واقع العصر عليها، على غرار ذلك النحو الذي برز في شعر صعاليك العصر الجاهلي، وما تميز به من شيوع أحاديث الفروسية حتى في مطـــالعهم علـــى الـــنحو الـــذي ســـجلته دراســـة الدكتور يوسف خليف في هذا الموضـــوع[1]. وكذلـــك كـــان مـــا اصطنعه ــ أيضًا ــ شعراء العصرَيْن الأموي والعباسي من تعريجهم الدائب على عرض معالم الحضارة وتصويرها أثناء أبيات قصـــائدهم، حـــتى إذا مـــا ازدحمت الحياة بتلك الملامح الحضارية في عصر بني العـــباس ــ بصفة خاصة ــ وجدنا الشاعر يأخذ من المقدمة قالبًا فنيًا يعكس من خلاله صورًا من تجاربه، أو يحكي بعضًا من رؤاه التاريخية في شكل حكمي عام، علـــى نحو ما كان من أبي تمام في مطلع بائيته في فتح " عمورية " حيث توقف تفصـــيلاً عـــند عـــرض موقفه من المنجمين وعلومهم ومصطلحاتهم ونبوءاتهم، مشـــيرًا بذلك إلى طبيعة الحدث التاريخي الذي دفعه إلى نظم القصيدة، وكذا على نحـــو مـــا عرضـــه شعراء العصر من تصويرهم لمظاهر الحياة على نحو ما هو معروف عن مقدمة الربيع التي اشتهر بها البحتري، وكذلك مقدمة الربيع عند أبي تمام نفسه، حيث جاء مطلعها لدى الأول :

أتـــاك الربيعُ الطلقُ يختالُ ضاحكًا   مـــن الحُسن حتى كاد أن يتكلما

وعند الثاني كان المطلع :

نزلـــت مقدمـــةُ المصيف حميدةً   ويَـــدُ الشـــتاء جديـــدةٌ لا تُـــنْكَرُ

فمـــثل هـــذه المواقف تعكس حقيقة مهمة مؤداها أن الشاعر القديم لم يقف جـــامدًا على طول الخط الفني في علاقته بالموروث، بقدر ما حاول أن يضيف من واقعـــه النفســـي كلما وجد إلى ذلك سبيلاً، وهو ــ بذلك ــ لم يكن يرفض منطق التجديد ولا دوافعه، بل أضاف منه في إطار من القديم في ظل مزاوجة هادئة بين

---

(١) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي.

موروثــه وواقعــه، وهــنا تحضرنا مواقف الشعراء في بحثهم الدائب عن دوافع الإبــداع، ولــو اقتصرت عند فريق منهم على جانب التقليد دون سواه في بعض الأحــيان، علــى الــنحو الذي قد نجده عند شاعر كذي الرمة حيث يُنَشِّط نفسه، ويستنهض قدراته، ليعرض تجاربه الغزلية على حد تعبيره حيث سئل :

كيف تعمل إذا انقفل دونك الشعر ؟ فقال : كيف يُقفل دوني وعندي مفاتيحه؟ الخلوة بذكر الأحباب "[1].

ولــو اكتفى بالجانب التقليدي دون حرص على الدوافع لصرح بذلك تصريحًا، ولأجاد في فن المديح الذي أسقطه موقفه منه من ميزان النقد في عصره، وأدى إلى تخلفــه عن اللحاق بكوكبة الفحول من شعراء البلاط ومجالس الخلفاء من المتكسبين وذوي الاحتراف.

لقــد أخــذت الوحــدة النفسية ــ كخطوة أساسية للمعادلة الفنية من منطق الــتوحُّد الموضوعي ــ أخذت عمقًا مهمًا ومؤثرًا في نفوس الشعراء وتجاربهم، ومــن ثم تعددت المحاولات النقدية التي حاولت التعرف على طبيعة تلك الأواصر الدقيقة التي تحكم القصيدة فتشد المقدمة إلى الموضوع، وتبرز ما بينهما من جدل وتفاعل عميق على النحو الذي سجلته دراسة (ستيفان سبيرل)[2] تلك التي كشفت كثــيرًا من صور الالتقاء بين أنماط المقدمات وبين جزئيات الموضوع، كأن تأتي مقدمة وصف الربيع ــ مثلاً ــ كصورة من صور إحياء الطبيعة، ومعها يلتقي في حالة السلم إحياء المجتمع، وعلى سبيل التناقض في حالة الحرب من جانب العدو يأتي الموت وإرهاصات نهاية الحياة، وكذلك الحال في المقدمة الخمرية التي تشع اندفــاع الشــباب، وتصــور حيويته واستغرقه في المتع المادية التي تزدحم بها حضــارة العصر، وفي مقابلها يأتي ما يصيب العدو من صور الطيش أو الحماقة

---

(١) العمدة، ١/٢٠٦.
(٢) تراجع ترجمة البحث في الكتيب الذي صدر خاصًا به.

والضعف، والسكر والضياع، وعلى نفس الوتيرة يسير منهج البحث في تحليل ما يدور في عالم النسيب بما يشيع فيه من معالم الإحباط وصور الفشل وعقم التجربة، مما يدفع الشاعر ـ دفعًا ـ إلى سكب دموع الفراق، إلى ما يقابل ذلك ـ أيضًا ـ من وفاء الممدوح، وانبساط الحياة وخصوبتها أمام الشاعر، ثم ما يقابل ذلك من الجانب الآخر من التضحية وخصوبة الميدان بالارتواء من دماء العدو في موقف الهزيمة والانكسار.

وفي لوحة الطلل تنعكس صور الفشل والذبول والانهزامية والاستسلام، ويتجلى هروب الشاعر أمام مقومات الفناء، أو الفزع من تدهور من النموذج البشري أمام قوى الطبيعة، ليأتي في موازاته ما ينهض به الممدوح من إعادة البناء أو ما يصيب خصومه من صور الهدم والدمار.

وفي لوحة الشيب يكشف الشاعر عن ضعفه وتدهور واقعه وانهزامه أيضًا ليرصد من خلال اللوحة ـ وفي أعقابها مباشرة ـ صورة من تجدد شباب ممدوحه، أو تجدد شبابه هو لديه، في موازاة ما يصوره من ضعف العدو، أو انسجابه أمام شجاعة ممدوحه وقوته. أما في اللوحات المختلفة التي تتعرض لمشاهد الحيوية والقوة بمشاهدها المختلفة، فهي تتعلق في جانب منها بما قد يصيب المجتمع من عناصر الإحياء، أو ما يحل بديار العدو من أشباح الموت المفزعة.

وفي لوحة الرحيل التي يستكمل بها صور المقدمات المختلفة لا يتورع الشاعر أن يرحل ـ حقيقة أو تقليدًا ـ حتى صارت الرحلة وجهًا عريقًا للقصيدة العربية، ينتهي بصاحبه إلى الوصول حتمًا إلى ديار الممدوح ونيل عطائه، كما ينتهي بعدوه إلى بيان ما قد يصيب رحيله من قمع ودمار على السواء.

وربما قصدنا هنا إلى التوقف عند بعض أبعاد هذه المحاولة التي يصح تطبيقها على كثير من نماذج شعرنا القديم، لعلنا نستكشف بذلك مدى استجابته

لها من عدمها.

ولـــيس مـــن الإنصاف في شيء أن نزعم ــ هنا ــ أن ستيفان سبيرل كان أول مـــن تنـــبه إلـــى ضرورة البحث عن عناصر التوحد الموضوعي في معمار القصيدة العربية القديمة، لاسيما أننا عرضنا بعضًا من رؤى نقدنا القديم في سياق هذا الجانب الإيجابي، ولكن الذي يحمد للباحث أنه بدا موضوعيًا في طرح رؤيته، على خلاف كثير من الرؤى العدوانية التي تسعى إلى تحطيم الكيان الفني القصيدة العربـــية القديمـــة. ومن ثم نستطيع الزعم أن القول التقليدي الشائع حول افتقاد الوحـــدة الموضوعية، أو انعدام الترابط بين جزئيات القصيدة لم يعد يمثل الحقيقة الوحـــيدة، أو الوجـــه الوحـــيد لها؛ ذلك أن الشاعر العربي لم تستوقفه الخواطر الجزئية إلا بقدر ما يحكمها من رباط قوي شد بعض جزئياتها إلى بعض، بصرف النظر عن طبيعة الالتزام التقليدي بملامح الشكل الخارجي من وزن أو قافية، وإذا كان ثمة اعتراف بظهور هذا التعدد الموضوعي في العصر الأول - أعني الجاهلي - فلعـــل دوافع القلق والاضطراب هي التي حدت بشعراء العصر إلى طرح الجزئيات مـــن منطق قبلي أساسه الحركة وعدم الثبات، سعيًا بذلك خلف وسائل الحياة التي اقتضـــت نمطًـــا مـــن الصراع كان يشرع البقاء للأقوى باعتباره القاعدة الأولى للحياة.

ومـــع هـــذا كله ظلت النمطية سائدة على مستوى الشعراء، إذ كرر بعضهم بعضًـــا، بل ربما الشاعر الواحد نفسه في أكثر من قصيدة، سعيًا وراء تأكيد ثبات القـــيم التي أضحت دستورًا تفرضه القبيلة على أبنائها فرضًا يجعل الخروج عليه إيذانـــا بطـــردهم مـــن (حمى القبيلة) أو سحب (الجنسية القبلية) منهم، ومن ثم الاضـــطرار إلـــى (اللجوء السياسي) إلى قبيلة أخرى على مستوى فكرة الإجارة القبلية.

وإلـــى جانب التعميم الذي رأيناه في الرؤى النقدية السابقة ظهرت الأقوال

التي تبنت الدفاع عن منطقة الإبداع، ومحاولة إعطاء الأديب حرية الحركة، إلا أن مستوى الفهم ظل حائرًا ودائرًا حول استقلالية العناصر التي تتشكل منها القصيدة، ولعل جانبًا بارزًا من النضج قد أصابته رؤية حازم القرطاجني، ولكنه نضج صحبه قصور حين أغفل البحث عن العلاقات الداخلية التي يمكن أن تشكل وحدة القصيدة، وتضمن لها كلية الأداء، وتكامل الموقف، مما يحسن أن يتجاوز القسمة الشكلية، وقد علق عليها حازم كثيرًا من أحكامه حول مستوى (الجودة) أو (الرداءة) منذ رأى " أراداً " القصائد ما افتقد الاتصال بحيث تكون القصيدة من فصول لا تتصل فيها عبارة بعبارة، ولا غرض بغرض مناسب له، بل يهجم على الفصل هجومًا من غير إشعار به مما قبله، ولا مناسبة بين أحدهما والآخر. فإن النظم بهذه الصفة متشتت من كل وجه.

من هنا ظل حازم متشبثًا برؤيته للوحدة من منطق اعتبارها كتلة تضم عناصر مستقلة يحسن الانتقال بينها على أساس التدرج المنطقي، دون التفات إلى جوهر ذلك التداخل الوثيق بين المقدمة والموضوع، على النحو الذي رأيناه في منهج ستيفان سبيرل، ذلك أن نظرة حازم ظلت متشبثة بقسمة القصيدة إلى مقدمة ومديح، دون افتراض عضوية العلاقة بين القسمَيْن إلا من منطلق حسن التخلص في مقارنة القصيدة بالرسالة، ولكنه لم ينس صلته بالقديم حول التوصيف الجزئي لمحتويات القصيدة، على نحو ما صاغه من شروطه في الخواتيم، وضرورة الاتساق بين معانيها وبين الأغراض التي يعالجها الشاعر[1].

ومن الواضح ـ في تقديري على الأقل ـ أن رؤية حازم قد بدت أكثر قربًا إلى تفهم معيارية الوحدة الموضوعية من خلال التسلسل الذي يتلمسه بين الجزئيات على النهج المنطقي، وبقيت مسألة النمو الداخلي في حركة القصيدة ـ اتساقًا مع نمو التجربة وحركة الانفعال ـ بقيت رهنًا بتصورات نقدية متعددة

(١) منهاج البلغاء، ٢٩١، ٣٠٦.

صرحت بالدفاع عن حرية الحركة للأديب طبقًا لمزاجه الخاص أيضًا وفنه الخاص، فـإذا ما أخرج عمله مستوفيًا كل الشروط أو بعضًا منها فلا ينبغي أن يحاسب على ذلك بدقة على النحو الذي ردده د. طه حسين في حواره حول حرية الأديب[1].

ومن ثم يصبح من حق الشاعر أن يطيل في قصيدته أو يوجز طبقًا لطبيعة تجربـته، أو علـى حـد تعبير (الزهاوي) له أن يجعلها في مطالب مختلفة تربط بعضها ببعض مناسبات بينها، وإن كانت ضعيفة، فيتمتع القارئ أو السامع بألوان مخـتلفة من الأدب في القصيدة الواحدة " وإن كان هذا القول لا يُقبل على إطلاقه مـن حيـث التركيز على حيثية التلقي أيضًا بتلك الصورة التي سرعان ما تذكرنا بمسلك القدماء، وربما كان قريبًا من الدقة ذلك التصور الذي طرحه قول الدكتور "بـدوي طـبانة" حول عرض قدرات الشاعر " من منطق القدرة على الاستقصاء لأجـزاء الفكرة، فإن هؤلاء يجدون بطبيعتهم روافد للمعاني المتصلة بالفكرة التي يعالجونها، فتتضافر المعاني ويأخذ بعضها بزمام بعض "[2].

ويبدو أكثر من ذلك دقة ما عرضه الأستاذ (سيد قطب) في رؤيته النقدية للعمل الأدبـي " كوحدة مؤلفة من الشعور والتعبير، وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ولكنهما ـ بالقياس الأدبي ـ متحدتان في ظرف الوجود"[3]، مركزًا بعد ذلك على تحليل طبيعة تناول الموضوع لدى الأديب من خلال تمثل التجربة أولاً، ثم استعرض الصورة اللفظية التي تنقل الحقائق والمشاعر ثانيًا.

وبناء على طرح هذه التصورات النقدية المختلفة ـ وأشباهها ـ حول إثبات ملامح التوحد الموضوعي في القصيدة القديمة، يظل من واجب الناقد ألا يدخل إلى تحلـيل قصيدته مسلمًا بالفكرة الشائعة حول إطلاق هذا التفكك، أو مسلحًا بمقولة

(١) فصول في الأدب والنقد، ٥٠.
(٢) قضايا النقد الأدبي، ٣٧.
(٣) في النقد الأدبي.

الـتفكك ذاتها، بل يصبح من الأجدى أن يتوقف أكثر من مرة أمام طبائع التجارب وأبعادهـا، ثم يتبين منهج الشاعر في التعبير عنها في قصيدته، وعندئذ قد يردد بعضًا ممـا تنبه إليه بعض نقادنا القدامى من رؤىً ترفض أن يكون البيت هو الوحـدة الفنـية في القصيدة، فقد رأينا منهم من شغلته الوحدة الكلية على النحو الذي حفز حازمًا ـ مثلاً ـ إلى الفصل في مكانة الشاعر من منطق قدرته على نظم القصـيدة بشرط أن تكون متناسبة المسموعات والمفهومات، حسنة الاطراد، غير مـتخاذلة النسـج، غير متميز بعضها عن بعض التميُّز الذي يجعل كل بين كأنه مـنحاز بنفسـه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية ينزل بها منه منزلة الصدر من العجز، أو العجز من الصدر، والقصائد التي نسجها على هذا مما يستطاب "[1]. ومن ثم ينبغي أن تطرح الرؤى النقدية من منطق الموجب والسالب معًا، دون التضحية بالقصيدة العربية في زحام تلك الأحكام، إذ ربما تعددت النظرة حول القضية الواحدة، على نحو ما أداره النقاد من حوار حول (التضمين) ـ مثلاً ـ حين يعني تعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه في أصل الإفادة، حيث رآه الـبعض حجـرًا على حرية الشاعر في استيفاء المعنى فعابه أبو هلال في كتاب الصـناعتين)[2]. ومـع هذا نجد عنه دفاعًا لدى ضياء الدين بن الأثير، وإن جاء علـى استحياء حين قصر العيب فيه على تضمين الإسناد الذي يقع في بيتين من الشعر، أو فصلين من الكلام المنثور "[3].

كما عرض لذلك بعض الشعراء على سبيل التفاضل بالتمايز في قول الشعر على نحو ما رواه الجاحظ من قول بن لجأ لبعض الشعراء :

أنا أشعر منك ! قال : وبم ذاك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول

(١) المنهاج، ٢٨٨.
(٢) كتاب الصناعتين، ٣٦.
(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.

البيت وابن عمه "[١].

ولا أدل على هذا التنبُه مما استوقف ابن طباطبا حول نظم القصيدة العربية من قوله " ينبغي على الشاعر أن يتأمل شعره وتنسيق أبياته، أو يقف على حسن تجاوره، أو قبحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها "[٢].

على أن تعديلاً مهمًا يجب أن يضاف إلى قول (ابن طباطبا) ومن حذا حذوه، ذلـك أن تنسيق القصيدة لابد أن يصدر عن طبيعة تجانس التجربة ذاتها، وأن يتم نموهـا الحقيقـي من الداخل؛ الأمر الذي يترك للشاعر حرية في مساحة التعبير، ويـزيد من ثقته بإمكانية الابتكار في فنه، وتجديده فيه، على النحو الذي سلم به الخليل بن أحمد للشعراء حين جعلهم " أمراء الكلام " يصرفونه أنَّى شاءوا[٣] وهو يقـرن فـي هذا القدرة على تصريف الكلام باستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعـته، ومـا عجزت عن فهمه وإيضاحه، ومن نحو ذلك كان ما رصده أبو تمام حين نقض قولهم " ما ترك الأول للآخر شيئًا " فقال :

فلو كان يَفنَى الشعر أفناه ما قرت | حياضُك منه في القرون الذَّواهب
ولكـنه صوبُ العقول إذا انجلت | سـحائب منه أعقبت بسحائب[٤]

وأحسـبنا بعد هذا الحوار في حاجة إلى القول بأن الآراء النقدية الموزعة بين القدماء والمحدثين لا يجب أن تنتهي بنا الحال إلى مظنة بسط التسامح النقدي في التعامل مع القصيدة العربية القديمة من منطق الحماس أو الانفعال، وإلا وقعنا ــ آنذاك ــ فيما هو محظور من الاستسلام لأبواب من الفوضى النقدية، بل يجب أن نحـاول طرح القضايا بشكل موضوعي، يقوم على الحضور النقدي المنهجي،

(١) البيان والتبيين، ٤٠٨.
(٢) عيار الشعر، ١٢٦.
(٣) المنهاج، ١٤٣.
(٤) ديوان أبي تمام، ٢٠٦/١.

مما لا يعرف التوقف ــ بطبيعة الحال ــ عن وظيفة الناقد لمجرد إصدار الأحكام، أو إملاء الشروط، إذ يحسن له أن يقترب من معاناة المبدع، ولابد له ــ أيضًا ــ أن يحترم القواعد الموضوعية على الصعيد النقدي، وأن يأخذ بالرؤية الهادئة المتأنية بعيدًا عن التعصب أو الانفعال، أو التمادي في النظرة السطحية السريعة، تلك التي يعكسها الانطباع الأول حال تلقي العمل. أضف إلى ذلك كله ما يبدو ضروريًا من محاولة الناقد التخلص من الدخول إلى القصيدة مسلحًا بتلك الرؤى السوداوية، مما قد يخلع عليها من عناصر السلب أكثر مما يراه من عناصر الإيجاب، فإذا أخذنا بمنطق التحليل والتفسير أولاً قبل محاولة التقويم فلنا أن نقول أن القصيدة العربية ــ في معظم صورها ــ قد تمتعت بتلك الوحدة الموضوعية التي تحكيها لنا نماذج كثيرة من الشعر العربي القديم، كل ما هنالك أن النقد السلطوي بما يقوم عليه من كثرة الأوامر والنواهي وإملاء الشروط لم يترك للإبداع حرية الحركة إلا من خلال رايات العصيان التي ارتفعت على أيدي الشعراء، متجاوزين بها تلك القيود، أو مصورين من خلالها تجاربهم بكل أبعادها الإنسانية والفردية على السواء.

الفصل الثاني

بين الذاتية والغيرية

" فصول صراع لا ينتهي "

١

وكـــان مـــن حظ القصيدة العربية أن تلقى هجومًا آخر من منطق (الغيرية) الـــذي حوكمت على أساس منه في مستوى أدائها الوظيفي، ذلك أنها تمثل جانبًا كبـــيرًا ممـــا غصَّـــت به دواوين الشعر القديم فكان منهم ممدوح الشاعر، ومنهم خصمه ومهجوه، ومنهم كذلك مرثيه، الأمر الذي شجع على إصدار كم من الأحكام حـــول هـــذا الجانب الغيري الذي كاد يطغى على ذات الشاعر، فيحد من إبراز كل جوانب تجربته وتفاصيلها الدقيقة في زحام انشغاله بذلك " الآخر " حتى تكاد الذات تغيب أثناء حواره حوله.

وفـــي تعرضنا لتحليل قضية التوحد الموضوعي في القصيدة رأينا ضرورة التركيز على اعتبار قصيدة المدح نموذجًا أفضل لدراسة الظاهرة، باعتبارها ــ أي قصيدة المدح ــ من المصادر الأولى لإثارة الاتهامات التي انسحبت على القصيدة العربـــية عامة، ومن ثم تطلب الموقف ضرورة رد الاعتبار إليها، حتى لا تتحول إلـــى جناية حقيقية على الشعر كما انتهى إلى ذلك الأستاذ أحمد أمين؛ الأمر الذي دفع الدكتور زكي مبارك إلى الرد عليه في مجمل مقالاته حول " جناية أحمد أمين على الأدب العربي " .. وقد جاء تلمس الوحدة الموضوعية ــ في هذه المحاولة ــ قائمًا بصفة أساسية على عرض جوانب التوحد النفسي الذي يشد خيوط القصيدة، فيشكل منها نسيجًا متداخلاً لا تنفصم عراه، ولا تتمزق جزئياته ــ أو تكاد ــ بقدر ما تتقارب فيه الموضوعات التي قد تبدو متناقضة إلا من خلال ذلك الخيط النفسي الدقيق الذي يحكمها، ومن ثم نستطيع أن نتبين في كل قصيدة ــ تقريبًا ــ أبعاد هذا الواقع النفسي الذي يبدو محكومًا بما قد يحدث من الشاعر من استغراق في تأمل موضـــوعه، أو فـــي تفاعله مع الشريحة التي وقع عليها اختياره موضوعًا لفنه، أو مصدرًا لصوره، فإذا الشاعر يختار من بين ركام الموضوعات المطروحة أمامه واحـــدًا منها، يتخذه مجالاً للجدل، كاشفًا بذلك عن تفاعل ذاته معه، أو من خلاله،

ومــن ثم يصح لنا الزعم ــ مبدئيًا ــ بتضاؤل مسألة الغيرية، أو ــ على الأقل ــ بأنهــا لابد أن تلتقي مع الذاتية في كثير من الموضوعات الشعرية التي استوقفت شعراءنا القدامى.

وتقيــيدًا لأوجــه القول هنا، نستطيع أن نزعم ــ أيضًا ــ أن الشاعر القديم قد استصــفى لنفسه مقدمة القصيدة، ليغني من خلالها ذاته، أو ليحكي شخصه، عاكسًا مــن بين جمالياتها أبعاد تجربته الشعرية التي ربما استطاع تحويلها إلى موقف أكثر شمولاً وإنسانية، يتوجها بخواتيم القصائد التي ــ غالبًا ــ ما تأخذ منحىً حكيمًا عامًا يظل دالاً عليه، وصادرًا باسمه، ومصورًا خلاصة رؤاه ومواقفه.

وربمــا تجاوز طموح الشاعر حدود مقدمات قصائده ليفسح لنفسه مجالات أخــرى أكــثر رحابـــة، تتقبل التعبير عن ذاته، وتصوير تجاربه من خلالها، فإذا مــا تجاوزنا الحقيقة الموضوعية التي عرض لها الدكتور شوقي ضيف من القول بغنائــية الشــعر الجاهلي بمنطق الذاتية في الأداء والوظيفة، حيث يشتد حرص الشاعر على أن يغني ذاته ويحكي تجاربه[1] وإذا ما تجاوزنا الموقف الزمني إلى مــا بعد عصر الجاهلية، وجدنا الشاعر العربي لا يكاد يقنع من قصيدته بالصياغة الجمالية في موضوع واحد، حتى حين يتقدم إلى ممدوحه من خلال قصيدة مدح، ولكــنه يعمــد معهــا إلى طرح مواقف أخرى غير مدحية على الإطلاق، إذ ربما يعرض ذاتيته في سياق المقدمة من خلال التصوير الطللي أو الغزلي، أو غيرهما مــن أنماط المقدمات التقليدية، حتى إذا بلغ موضوع قصيدته وقد أرضى غروره، وأشبع ذاتيته بقيت أمامه لوحة الممدوح يرسمها ــ أيضًا ــ من خلال مشاركات ذاتية، تتم على النحو الذي تكشفه لنا ــ على سبيل المثال فقط ــ قصيدة الأخطل الرائية في مدح عبدالملك بن مروان، وفي مقدمتها أطال وفصّل، ومطلعها :

خفَّ القطينُ فراحُوا منكَ أو بكروُا   وأزعجتهم نوىً في صَرْفِها غيرُ

---

(١) العصر الجاهلي (الفصل الخاص بغنائية الشعر الجاهلي).

فـإذا مـا وصل إلى موضوع قصيدته توقف عند ثلاث لوحات كبرى جعل أولاهـا في مدح عبدالملك والبيت الأموي عامة، وثانيتها في فخره بنفسه وقومه من التغلبيين، وثالثتها في ذلك الهجاء المُقَنَّع حينًا والصريح أحيانًا، وقد قصد به جريرا وقومه مُتوجا به لوحة الختام في القصيدة[1].

وليس من السهل أن نتصور ورود هذه القسمة عبثًا، ولا هي عفوية الأداء ولا ولـيدة الارتجـال، بل تأتي ـ بالضرورة ـ صدورًا عن عمد فني، يستهدف الشـاعر مـن ورائـه تصوير ما أمكنه من تجارب داخل سياقات نفسية متقاربة ضمها إطار قصيدة المدح، وتضمنها شكلها العام .. وإذا كنا قد أخذنا شاهدنا هنا مـن شعر الأخطل فلأنه أصبح شاعر البلاط الأموي الذي لا يشك في إخلاصه في مدائحـه، أو فـي " صـدقة الغيري " إذا استعرنا هذا المصطلح ممن اتهموا به القصيدة العربية[2].

على أن قصيدة الأخطل لم تكن متفردة وحدها في هذا السياق، بل جاءت مجرد نمـوذج سُـبق إلـيه، ولحق به فيه كثير من شعراء المدح الكبار الذين ساروا على نهجـه في نفس الاتجاه، فكان من السلف حسان بن ثابت شاعر رسول الله صلى الله علـيه وسـلم، حيـث طـرح في همزيته ثلاث لوحات أيضًا بدا فيها مادحًا ومفتخرًا وهاجـيًا، ثـم وزع الموقـف الشعري بين رسول الله صلى الله عليه وسلم ممدوحًا، وبيـن أبـى سفيان بن الحارث مهجوًا، وبين نفسه وقومه ـ الأنصار ـ أهلاً للفخر والاعـتزاز وتوهـج المكانـة والشموخ بشكل أشبع في نفسه كثيرًا من غليلها إزاء مشركي مكة وزعيمهم أبى سفيان، ومنْ معه من شعراء اليهود وقريش.

كذلك كان تكرار الأمر لدى غيره من شعراء العصر، على غرار ما وقع من كعب بن زهير خلال ما عرضه من عبر لاميته المشهورة التي التقت فيها تجربته

---

(١) ديوان الأخطل، ١/٢٠٣.

(٢) يراجع تحليل هذه القضية في كتاب (قضايا الفن في قصيدة المدح العباسية للمؤلف).

الذاتية بعمق الحس الغيري، فلم يقف مادحًا فينسى نفسه في خضم ذلك المدح، بل راح يعــرض مــن مظاهر خوفه وفزعه الكثير، حتى وإن بدت في بعض صوره بعــض ملامــح الفجاجــة والغلظــة وعنف البداوة، ولكنها راحت تعكس ـ بدقة وواقعية ـ حجم إحساسه بالجريمة التي اقترفها في حق الدعوة وفي حق الرسول صــلى الله علــيه وسلم، فإذا هو ـ أي الشاعر ـ يستشعر من هول الموقف بما يمكن أن يرتعد من هوله الفيل، لولا بقية أمل في عفو النبي عليه السلام :

لقــد أقــومُ مقامًــا لوم يقوم به   أرى وأسمعُ ما لو يسمع الفيل:
لظــلَّ يُــرْعَدُ إلا أنْ يكــون له   مــن الرسول بإذن الله تنويل[1]

وإذا هو بإزاء نفس التجربة يتجرع مزيدًا من مرارتها وغُصَّتها، ففي نسيج لوحة أخرى من نفس القصيدة يردد نفس الموقف :

لــذاكَ أهَيَــبُ عــندي إذْ أكَلمُــهُ   وقــيل إنَّــك منسوبٌ ومسئولُ:
منْ خَادرٍ من ليُوث الأسْدِ مَسْكَنُه   مــن بطْــن عَثَّر غيلٌ دونَهُ غِيلُ

فــإذا بالشــاعر لا يتجاوز حجم الشريحة النفسية التي تعكسها الصورة في حــدود الموقــف الــذي يقفه، وقد نسب إليه الاتهام، وصار مسئولاً عن ضرورة دحضــه وتــبرير موقفــه، ولذا يصبح من الظلم بمكان أن يحلل هذا الموقف من منطق الدكتور زكي مبارك حين أخرج القصيدة من دائرة المدائح النبوية[2] واتهم الشاعر بأنه " إنما نظمها لمجرد النجاة من القتل " متناسيًا بذلك أمرَيْن :

أولهمــا : أن الشــاعر تقدم إلى ممدوحه من منطق الرجاء والأمل كما هو الحــال لــدى شعراء الاعتذار، ولكنه أضاف إلى ذلك المنطق من عاطفته الدينية صورًا كثيرة كان أبرزها استخدامه للمعجم الإسلامي من ناحية، ودرايته بما كان من سيرة النبي صلى الله عليه وسلم وصفاته من ناحية أخرى.

---

(١) ديوان كعب بن زهير، ١١٨.
(٢) المدائح النبوية في الأدب العربي، ٢١.

وثانـــيهما : أن قضية الخوف عند كعب لم تكن متعلقة بشخص رسول الله صـــلى الله علـــيه وسلم، وإلا ما وصفه بالصفح والعفو، بقدر ما تعلقت المواقف بصدق الشاعر نفسه في إدراكه حجم جريمته، خاصة أنه قد حُسن إسلامه، وراح يدعـــو قومـــه إلى الإسلام، حيث أصبح واحدًا من شعراء الدعوة الذين أفادوا من المعجم الإسلامي وعيًا ودراية على نحو قوله :

رحلـــتُ إلـــىَ قَومي لأدْعُوَ جُلَّهُمْ — إلـــىَ أمْرِ حَزْمٍ أحكَمَتْهُ الجَوامِعُ

لـــيُوفُوا بمـــا كانوا عليه تعاقَدُوا — بخَـــيْفَ منـــيَ واللهُ راءٍ وسامِعُ

سَأدْعُوهُم جَهْدي إلى البرّ والتُّقى — وأمْـــرِ العُلاَ ما شايَعَتْني الأصَابِعُ

فكونُـــوا جميعًا ما استطعتم فإنه — سيلبسُـــكم ثَـــوبٌ منْ الله وَاسِعُ

فـــإن أنـــتمُ لمْ تفعَلوا ما أمَرْتُكم — فـــأوفُوا بِها إن العهودَ ودَائِعُ[١]

من هنا يمكن رفض ما ذهب إليه الدكتور مبارك، ومعه أيضًا يُرفض ما انتهى إلـــيه " كـــارل نالـــينو " في زعمه بأن كعبًا " بحكم بداوة أصله قد ألف القصيدة على مـــنوال قصـــائد أهل البادية في سادتهم، وأنه إنما أراد بذلك قائدًا أو سيدًا من قومه لا نبـــيًا جديدًا أتى بدين جديد "[٢]. فالذي لا شك فيه أن كعبًا قد أفسح لواقعه النفسي ما اتسع له في نسيج قصيدة المدح والاعتذار، ويدلنا على هذا حرص الشاعر المبدع علـــى أن يقحـــم ذاته ضمن موضوعه، دون أن يتجاوز بذلك حدود تجاربه، فإذا هو ـ بكـــل المقايـــيس ـ ينتقي لها ما يستطيع حتى في صلب الموضوع، وبين أبياته، وعـــبر صـــوره وتقاريره، وإلا اكتفى الشاعر بعرض التجربة في مقدمة القصيدة، أو خاتمـــتها على النحو الذي فعله أبوه (زهير) في لوحته الحكمية الطويلة التي ختم بها معلقته، والتي نجد لها نقيضًا ـ من حيث الموقع ـ عند أبي تمام ـ الشاعر العباسي ـ فـــي مقدمته الحكمية التي استهّل بها بائيته المشهورة في تصوير حريق (عمورية)،

---

(١) ديوان كعب، ١١٥.

(٢) تاريخ الآداب العربية حتى نهاية عصر بني أمية.

ومدح (المعتصم بالله)، صحيح أن الحكمة عنده بدت وليدة الموقف التاريخي، ولكنها جـاءت ـ في نفس الوقت ـ تعبيرًا ذاتيًا دقيقًا عما اقتنع به الشاعر من خلال التحامه مع موضوع فنه وخلاصة تفاعله معه، ودليل ذلك ما قد نلتمسه أحيانًا ـ من تحوُّل قد يصـيب فلسـفة الشاعر الواحد طبقًا لتلك المواقف الذاتية. فإذا ما استخلص المتنبي ـ مـثلاً ـ فلسـفة الحـزم وسداد الرأي قبل منطق القوة الذي عرض له أبو تمام في بائيته، وجدنا المتنبي نفسه يتحول بين المواقف، إذا هو بين يدي سيف الدولة يرى :

الـرأيُ قـبلَ شـجاعة الشجعان   هـو أول وهـي المحـل الثاني
فـإذا همـا اجـتمعا لنفس مرة   بلغـت مـن العلياء كل مكان[1]

وإذا هـو بيـن يدي نفس الممدوح حين يعرض عليه فنَّه مسجلاً اعتزازه بنفسـه، واعتداده بمكانته عنده، وثقته في دالته لديه، من خلال صيغة الأمر التي نهـى النقاد شعراء المديح عن استخدامها ضمانًا لعدم الوقوع في قبح المواجهة، راح أبو الطيب يقول لسيف الدولة :

فـأبلِغْ حاسِـدِيَّ علـيكَ أنـي   كَـبَا بَـرْق يُحَـاول بـي لحاقا

ليـتخذ من الموقف مجالا يفلسف رؤيته لحساده ولخصومه، وليسجل ردود الفعـل من منطق فلسفة القوة التي يلتقي فيها مع أستاذه أبي تمام، فإذا بالمتنبي يتساءل مستنكرًا :

وهـل تُغْنِـي الرسـائلُ في عَدوٍّ   إذا مـا لـمْ يَكُـنَّ ظُـبىً رِقَاقَا؟

وإذا هـو يـبدو ـ بعد ذلك ـ شديد الحرص على الاقتناع بصدق تجاربه، وبقدرتـه على الإقناع بها أيضًا. فلا يتورَّع أن يجعل من نفسه حكيم زمانه الذي لا يقارن به فيه لبيب من الآخرين :

إذ مـا الـناسُ جَـرَّبَهُمْ لَبِيـبٌ   فَإنِّـيَ قـد أكَلـتُهُمُ وذَاقـاَ
فلَـمْ أرَ وُدَّهـم إلاَّ خداعـا   ولـم أرد ديـنهم إلاَّ نفاقـا

---

(١) ديوان المتنبي، ٤/٢٤٠.

وعلى هذا النحو وأشباهه كان موقف الشاعر القديم الذي لم يركن في كل الأحوال إلى الاستسلام لفكرة الغيرية هذه، بقدر ما جدَّ في التخلص منها بصور مختلفة، لا من منطق التنكر التام لها، وإلا فقدنا موضوعات شعرية كاملة ملأت دواوين الشعراء، ولكن الشاعر راح يتحرك من منطق الحرص الذي أبرزته تلك المزاوجات الفنية الكثيرة، حيث برزت فيها الذات شريكًا للغير، الأمر الذي ازداد وضوحًا وصراحة عند كبار شعراء المدح، ممن كشفوا عن شديد حرص على ذواتهم، ونأوا بأنفسهم عن الاستغراق في أبواب الاستجداء، أو إراقة ماء الوجه في طلب العطاء، فكان زهير يحيي القوم مستثنيًا منهم هرم بن سنان حتى لا يعطيه، بدليل ما روى عنه من قوله المشهور " عموا صباحًا غير هرم، وخيركم استثنيت "(١).

وكان الوليد بن يزيد ولي عهد الخلافة الأموية، والذي آل إليه أمر الخلافة، كان يمدح من عماله وولاة الأمصار والوزراء من هم أقل منه مكانة ــ وهو سليل البيت الحاكم ــ وكذلك كان شأن عبدالله بن المعتز بالله الأمير العباسي، وقد آلت إليه الخلافة يومًا وليلة، ثم كان الموقف نفسه مع أبى فراس الحمداني بحكم قرابته لسيف الدولة، وكذا كان الشريف الرضي، ثم كان شبيهًا بهذه المواقف ــ مع شيء من الاختلاف ــ لابد منه ــ ما كان من تكوين شخصية أبى الطيب الذي لم يأنف من التصريح بشروطه في مدح سيف الدولة، ومنها ألا يمدحه إلا وهو جالس، خروجًا بذلك على تقاليد الشعراء في مواقف المديح، وكيف بالغوا في عرض قصائدهم في صور مزرية ــ أحيانًا ــ من حيث الإلقاء، وربما زاد من إزرائها كثرة حركات الشاعر الذي قد يتزاور يمينًا ويسارًا سائلاً جمهوره أن يستحسن ما يقول، على النحو الذي رواه أبو الفرج عن البحتري ونظرائه من مدرسة المدح المتكسب وأصحاب الاحتراف بصفة خاصة.

---

(١) مقدمة الديوان.

وعلـــى هذا النحو تبرز شخصيات الشعراء، وتتكشف طبائع تجاربهم من خلال تلــك المواقــف الانفعالية التي أفسحوا لها المجال في أكثر الموضوعات غيرية، وفي أشــدها عرضة للاتهام بالزيف وافتقاد الأصالة، أو صدق التجارب أو الرضا بالضياع وغــياب الــذات، ذلك أن الصدق الانفعالي ــ غالبًا ــ ما يفرض نفسه على الشاعر، وهــو بصـــدد استيعاب التجربة، ثم يبرز ــ حين يبرز ــ في إخراجها، وإلا فما بالنا بــأبي تمـــام لا يصـــل إلى مدح المعتصم إلا بعد عرض تفصيلي لموقفه من أحاديث المنجميـــن، ورؤيـــته التاريخية لمدينة عمورية، ثم رؤيته الواقعية لها، وتصويره ما حـــل بهـــا من ألوان الدمار، ومشاهد الخراب، ومدى ما عاناه أبناؤها من مهانة بين استسلام وفــرار ومــوت بين أيدي جند المسلمين، وأخيرًا يصل أبو تمام إلى مدح المعتصـــم في نهاية القصيدة بعد طول الحوار الحربي حول الموقعة كلها، وبعد عَنَاءٍ فنـــي حـــول استقصـــاء جوانـــبها، فهـــل يمكن تفسير هذا الموقف أو ما يشبهه أو استكشـــاف أبعـــاده الحقيقـــية إلا من منطق انفعالي لابد أن يكون قد سيطر على أبي تمام، فشغلته كل هذه اللوحات قبل أن يصل إلى موضوع قصيدته على النهج التقليدي ؟ ولذا تبدو هذه القصائد ــ مما توفرت فيه الانفعالات الصادقة ــ تبدو أشد تأثيرًا في نفس المتلقي وأقرب إلى وجدانه من غيرها، وعندئذ يصح أن ينتفي عنها ذلك الاتهام (غير الدقيق) حين يوجه إلى القصيدة العربية من منطق الغيرية ــ أيضًا ــ حتى قيل أنـــه شـــعر مناسبات "ولذا فهو لا يعد من شعر التجارب الصادقة، لأنه لا يعتمد على صدق الشاعر، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية عمادها خلق مشاعر لا مجاراة شـــعور الآخرين، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن، أو يكشف عن أغوار القلب الإنساني "[1].

وعلـــى نحو ما ذهب إليه الدكتور هلال في هذا القول كانت رؤية العقاد في "الديوان" حول فكرة المناسبة التي راحت تأخذ بُعْدًا قبيح الدلالة في عالم النقد، كاد

---

(١) د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ٣٦٤.

يجني على مكانة القصيدة العربية في عدد هائل من دواوينها، بلا مبررات مقنعة حتى امتد قبحها فشمل معظم الشعراء، إذ يظل واردًا أن كلمة " مناسبة " ـ بشكل موضوعي ـ إنما ترمي إلى أي موقف يقفه الشاعر ليصدر عنه في فنه، وإلا ما الفرق الدقيق ـ إذن ـ بين الموقف والمناسبة ؟ فإذا ما بدا لنا الشاعر غزلاً، أو راح يجتر تجارب بعينها، فهو يصدر ـ بالضرورة ـ عن مناسبة تنطلق من خلالها تجربته، وإذا ما بدا مادحًا، أو هاجيًا، أو راثيًا، فإن الأمر يدور أيضًا في نفس الإطار بالنسبة له، فما كان صدور زهير في معلقته إلا عن انفعال صادق وموقف جاد، واقتناع يقيني بخطر قضية السلام من خلال آلام الماضي التي أبرزتها الحروب القبلية، وكأنه انطلق من واقع انفعالات جادة سيطرت على نفسه إزاء ما شهده من صور الصراع القبلي بسبب الحروب، فبدا حريصًا على إيقاف نزيف الدم ومدح القائمين على الصلح من منطلق عاطفة الشفقة على القبيلة، والخوف الدائب على ضياع أبنائها في زحام لغة الحروب. وكذلك كان الحال في بائية أبى تمام في عمورية، مع اختلاف لابد منه تطرحه مقاييس الحدث وإعلان أبى تمام تشفيّه من الروم، ووقفته الطويلة عند هزائمهم استكمالاً للوحة انتصار جيش الخليفة المعتصم، ومثل هذا التصور يُطرح ـ أيضًا ـ حول سيفيات أبى الطيب، ورومياته، وكافورياته، ومن قبله نرى له أشباهًا في هاشميات الكميت، وخارجيات قطرىّ، والطرماح، وعمران بن حطان، وعند غير هؤلاء كثير من شعراء العربية ممن طرقوا أبواب الشعر في مختلف موضوعاته، فأفسحوا المجال لعرض تجاربهم من خلال تلك " المناسبات " أو المواقف.

إن ارتباط كلمة " مناسبة " بدلالة موقف معين غالبًا ما يأخذ منحى رسميًا في عصرنا، هو ما جنى عليها بوجه عام حين انسحبت الدلالة إلى احتواء القصيدة العربية القديمة، التي لم تكن المناسبة فيها تعني ـ في معظم الأحوال ـ إلا ذلك الحدث الجلل الذي يحرك في الشاعر عواطفه، ويفجر انفعالاته، ويلهب مشاعره، وكذلك كان الموقف في إطار ردود الفعل لدى جمهوره، ونقاده

وممدوحيه، وآنئذ لم يكن ليبخل على نفسه بتصوير آلامها وآمالها من خلال زحام تلك المشاركات الوجدانية التي تتطلبها المواقف، ومن حولها يلتقي الجميع شاعرًا وجمهورًا ونقادًا وممدوحين على السواء.

وإذا كانـت القول بالمناسبة يقتضي ضرورة الإساءة إلى القصيدة العربية، فمـا قولنا بذلك الحرص المؤكد لدى شعراء المناسبات أنفسهم على إقحام ذواتهم فـي القصـائد مـن زوايا مختلفة تتقدم أحيانًا، وتتأخر أخرى، ومع هذا يظل لها رصيدها في الدلالة الانفعالية على الصعيد الذاتي، فهل نقول ـ إذن ـ أن الشاعر قد تخلص من المناسبة مؤقتًا ليفرغ لنفسه أولاً، حتى إذا ما فرغ إلى المناسبة بدأ في نظم موضوعه استجابة لها ؟!

وقياسًـا علـى هذا الموقف أين نضع رصيد الشعر الحماسي الذي وثّق به الشـاعر العربـي أحـداث التاريخ، بل ربما أضاف إليها ما أغفله المؤرخون، أو عمـدوا إلـى ذلك ـ على نحو ما كان من تصوير البحتري لغزوة أحمد بن دينار لأسطول الروم، كيف زحف بمركبه " الميمون " ومن حوله بقية مراكب جنده في صراع مشهود ومتفرد مع أسطول الروم :

غَـدَوْتَ على الميمون صُبْحًا وإنما	غدَا المَرْكَبُ الميمونُ تحتَ المُظَفَّر
وحولَـكَ ركّـابون للهـول عاقَرُوا	كُئوُس الرَّدَىَ من دَارعين وحُسَّرِ
صـدَمْت بهم صُهْبَ العَثَانِين دونَهم	ضِـرابٌ كإيقَـاد اللظَى المُتَسعّر
يسـوقون أسـطولا كـأن سـفينه	سحائبُ صيفٍ من جَهَام وممطر
فما رِمتَ حتىًّ أجْلَت الحربُ عن طُلَىً	مُقطَّعَـةٍ فـيهم وَهَـامٍ مُطيَّرِ[1]

فهـل كان لهذا الشعر الحماسي من دلالة إلا على انعكاس صادق لانفعالات الشعراء، وتصوير تجاربهم عبر تلك المناسبات التي نظموا قصائدهم في سياقها، بل ربما كان الانفعال الصادق هو الدافع الحقيقي الكامن وراء عملية الإبداع ذاتها

(١) ديوان البحتري، ٢/٩٨٢.

في تلك المناسبة وأشباهها ؟!

وعلى سبيل المثال ودون قصد إلى الحصر، هل كان نظم امرئ القيس لمعلقته إلا وليد مناسبة كئيبة ارتبطت بواقعه النفسي المظلم ؟ أو كشفًا عن عجزه من ملاحقة التبعات الجسام التي كان ينبغي عليها القيام بها ؟ وهل كان نظم معلقة عمرو بن كلثوم إلا صدى لأحداث جرت وقائعها بينه وبين عمرو بن هند انتقامًا لكرامة أمه ؟ وهل كانت معلقة زهير إلا صدورًا عن وقائع قضية الصلح الذي رضخت له القبائل المتحاربة حقنًا لدماء أبنائها ؟ وهل كان موقف حسان بن ثابت من دفاعه عن رسول الله صلى الله عليه وسلم إلا وليد مناسبات هجائية لخصومه بدت فيها المؤازرة ضرورة، وكذلك كان إشعال الحرب اللسانية حتى لا تطفأ جذوتها إلا بانتصار الشاعر المسلم ؟ وهل كان صدور شعراء بني أمية عن ظروف العصر ما تعلق منه بالفرق السياسية أو الدينية إلا تعبيرًا عن انعكاس المناسبة من خلال وجدان كل من شعرائها، حتى بدا الشاعر صادقًا في دعوته دون أن يجور صدقه على حريته في فنه ؟ وهل كانت القصيدة العباسية إلا نتاجًا لمناسبات كثيرة عكست طبائع الواقع الثقافي والحضاري والحربي للعصر من خلال شعرائه ؟ وهل كان شاعر الحروب الصليبية الذي راح يمدح صلاح الدين ويسجل انتصاراته إلا كشفًا عن مناسبة حربية جليلة يدافع فيها القائد عن الإسلام، وكذلك كان موقف الشاعر من خلال شعره ؟

إن عرضًا تفصيليًا لأحداث التاريخ، وتأمل علاقاتها بما نظمه الشعراء على مدار الحركة الأدبية عبر عصورها المختلفة، لابد أن يكشف لنا عن حقيقة هذه المواقف التي دأبت فيها ذوات الشعراء على البحث عن منطق جدلي تعكس فيه وقع الموضوع عليها، كما تفاعلت فيه ذواتهم في إطار صورة جيدة من التأثر بتلك الموضوعات، ومن ثم كانت " المناسبة " دافعًا " انفعالياً " يقود إلى تسجيل الموضوعات الحربية الكبرى، بل تحولّت ـ في بعض الأحيان ـ إلى دافع فلسفي

يعكـــس طـــابع الرويّة والأناة في تصوير المواقف جملةً، أو عرض كل جوانبها تفصـــيلاً، وهـــي ــ في كل الحالات ــ لا ترضى بانسحاب الذات انسحابًا كاملاً أو تقـبل استسـلامها إلاّ جزئـــيًا ومؤقـــتًا أمام طغيان الحس الغيري، فإذا بالشاعر لا يـــتوانى عن البحث والتنقيب ليجد ذاته الفردية أو الجماعية، ومن خلال بحثه وتنقيبه يزيح الستار عمًا ألصق بالمناسبة من دلالة هذا القبح الذي لحق بها، كما يـــزيل الهيمنة الكاملة للغيرية عليه، وهو ما يمكن تأكيده حين نتوقف وقفة تأمُّل عـــند حدود علاقة القصيدة العربية القديمة بالحدث التاريخي، إذ تبدو تلك العلاقة وقـــد أصـــابها الاتهـــام بسهامه المصمية، باعتبار ما بين الصدق الفني والصدق التاريخي من مفارقات نعترف بها في عالم الفن، فليس من حقنا أن نجرد الشاعر ــ عامـــة ــ مـــن حاسته الخاصة لكي نجعله مؤرخًا، ولكن الذي يبدو أنه ــ أي الشـــاعر ــ قد ارتضى اصطناع تلك الازدواجية حين شخص أمام الأحداث الجسام ليصورها، وليعرض من أصولها الكثير. صحيح أن طابع المبالغات قد يلف الحدث مـــن منطق الانفعال حينًا، أو التعصب في بعض الأحيان، أو الاستعانة بالتصوير والمجـــاز في معظمها، ولكن الذي لا خلاف حوله أن ثمة أصولاً للأحداث جعلتها محورًا للتأكيد من خلال الشعر ذاته.

وبذا نستطيع أن نتوقف عند أكثر من صورة استطاعت القصيدة العربية أن ترصـــدها علـــى الصـــعيد التاريخي، حتى ليمكننا من خلال نصوص شعرية جيدة وموثقة أن نتوقف عند ملامح مجتمعنا العربي على مدار عصوره المختلفة، بدلاً ممـــا نصـــطنعه مـــن تقسيم العصور، ثم التعرُّف من خلالها على نصوص الشعر وعلاقته بتلك العصور وبذوات مبدعيها.

وعـــودة موجزة إلى أحداث التاريخ، ومن خلال الاحتكام إليها، نستطيع أن نؤكد ـ باطمئنان وهدوء ـ أن الشاعر العربي القديم قد آثر " الالتزام " بقضية ما في معظـــم الأحـــيان، وتعد هذه القضية كشفًا عن ملامح واقع له ظروفه وملابساته

وصـــراعاته المخـــتلفة، على نحو ما أمكن تسجيله من صور الصراع القبلي في القصيدة الجاهلية، أو حتى ما صوره الشعراء من أيام العرب الدامية وما بدا فيها مـــن حس ملمحي، أو ما تناقض معها من دعوة للصلح ومناداة بالسلام، وكذا ما أخـــذت به طائفة صعاليك العصر من فلسفة التمرد على العقد القبلي، إذا ما جاء بعد ذلك تحول في صورة الالتزام التي أخذت شكلاً (عقائديًا) وبُعْدًا (فكريًا) متميزًا فـــي عصـــر البعثة النبوية، مما ترجمه شعراء العصر فيما نظموه على المستوى الحربي، والرد على خصوم الدعوة من مدرسة مكة، أو على مستوى الغوبة التي دفعـــت الشـــاعر ــ أحيانًا ــ إلى النهوض إلى قومه، أو دعوتهم إلى الدخول في الإســـلام، أو الحرص على الإقناع بقيمه ومبادئه، إلى ما جاء بعد ذلك في عصر بني أمية من صراع (سياسي) واكب حركة الأحزاب والفرق التي شهدها العصر، بالإضـــافة إلـــى مـــا تغـــنى به شعراءه في المعارك الدامية على نحو ما كان في (صفِّين) وما بعدها من أحداث جسام وفتن كبرى.

ومـــع عصـــر بني العباس تتحول صورة الالتزام إلى ما يكشف عن أنماط الفكـــر مـــن خلال بعض الشعراء الكبار، على نحو ما أخذ به أبو تمام نفسه من إلمـــام خـــاص بمعـــالم الثقافة المتنوعة، حتى جعل شعره معرضًا طيبًا لها على مخـــتلف درجاتها، وفي مقابلها وجدنا التزامًا حضاريًا كشف عن معالم الحياة في العصر على المستويات المادية والعقلية والوجدانية.

ولا نـــريد هـــنا أن نتوقف ــ ثانية ــ طويلاً خاصة إذا بدت القضية على هذه الدرجـــة من الوضوح بما لا يقبل طويل جدل أو شك فيما نذهب إليه من أن الشعر قد لعب دورًا تاريخيًا بارزًا في عرض الأحداث ومعالجتها وحمايتها ــ في بعض الأحيان ــ مـــن عبـــث المؤرخين، خاصة منهم من قصد إلى محاولات الغض من انتصارات العـــرب، إلا منْ بدا منهم ــ أي من مؤرخي الغرب ــ معتدلاً على الصورة التي ظهر بهـــا " مـــاريوس كنار " ضمن ما سجله " فازيليف " في كتابه (العرب والروم)، حين

استعان بشعر البحتري وأبى تمام في توثيق الأحداث، ثم امتدت فائدة الشعر عنده إلى درجة الإضافة إليها أو تعديلها، على هذا النحو المتميز الذي عرضنا له شاهد من قصيدة البحتري في تصوير المعركة البحرية بين العرب والروم، والتوقف عند دور أحمد بن دينار فيها. على أننا لا نذهب هنا إلى ترشيح إسقاط القيم الفنية في الشعر أمام هذا الجانب التوثيقي، ولا يمكن أن يحدث ذلك أو يُقبل نقديًا، بل يظل صحيحًا ودقيقًا ما نراه فيه من ذلك التغني الانفعالي إزاء أصداء الأحداث الكبرى، ابتداءً من غزوات المسلمين الأوائل منذ عصر المبعث وعصر الراشدين، وامتدادًا بها إلى ما شهدته الدولة الإسلامية من فتوحات حطمت أعتى الإمبراطوريات العريقة من فرس وروم، وانتقالات إلى ما حلَّ بمناطق الثغور على مدار العصور العباسية حيث لعب الشعر فيها جميعًا دورًا فاعلاً على المستوى الإعلامي، وكان الجمع فيها دقيقًا بين الحدث والانفعال في سياق البيان العسكري، على النحو الذي سجله حوار أبى تمام حول مدينة "عمورية" ووقائع حريقها، وما كان من أثره في نفسه حتى اندفع إلى تغيير نواميس الكون اتساقًا ــ من وجهة نظره ــ مع ذلك الواقع المتغاير في قوله المشهور، والخطاب هنا للخليفة القائد (المعتصم بالله) :

غادرتَ فيها بهيمَ الليل وهو ضُحى ... يشُلُّه وَسَطَها صُبْحٌ من اللَّهب

حتى كأن جلابيب الدُّجى رَغِبَتْ ... عنْ لونها أو كأن الشمس لم تغب

ضوْءٌ من النار، والظلماءُ عاكفةٌ ... وظلمةٌ من دخان في ضُحىً شَحِب

فالشمسُ طالِعَةٌ مِنْ ذَا، وقد أفِلَتْ ... والشمسُ واجبةٌ مِنْ ذا ولمْ تَجِبِ

ثم تمتدالصورة عنده لتعكس مقاييس الجمال والقبح أيضًا طبقًا لواقعه الانفعالي إزاء الحدث :

ما ربعُ ميَّةَ مَعْمُورًا يطيفُ به ... غَيْلَانُ أبْهَى رُبًا من رَبْعها الخَرِب

ولا الخدودُ وقد أُدْمِينَ من خَجَلٍ ... أشْهَى إلى ناظري من خدِّها التَّرِبِ

سماجةٌ غَنِيَتْ منَّا العيونُ بها ... عنْ كل حُسْن بدا أو منظر عجب

وحسنُ مُنْقلب تبدوُ عواقِبُه ... جاءَت بشاشتُه عنْ سُوء مُنْقَلب

أليس من السهل تبيُّن حقيقة الحدث الذي دفع الشاعر دفعًا إلى هذا العرض التصـويري الطريف لقوانين الأشياء وقد تغايرت طبقًا لقياسه الفني، وتخلت عن القـياس المنطقـي والطبيعـي لها ؟ وعلى نفس النهج يبدو ما تكشفه لنا قصائد كثـيرة لأبـي تمـام والبحتري وابن المعتز، وكذا ما يتبدَّى في روميات المتنبي وسـيفياته وكافورياته، وهو ما نجد منه صورًا متميزة عند أبي فراس الحمداني الـذي سجل من وقائع الأحداث ما شهده في أسره لدى الروم، فسجله عَبْر رائيته المشهورة ومطلعها :

أراك عَصِيَّ الدمع شِيمَتُك الصبرُ   أمَا للهَوى نَهْيٌ عَلَيْكَ ولا أمْرٌ ؟

وهو ما نجد له نظيرًا سُبِق إليه الشاعر منذ الجاهلية، مُنْذُ سجَّل عبد يغوث ابن وقاص الحارثي حادث أسره، وطبيعة معاناته النفسية التي صدَّرها بقوله :

ألا لا تلومانـي كفَى اللومُ ما بيا   فمـا لكما في اللوم خيرٌ ولا ليا

وكذا كان ما عرضه مالك بن الريب في رثاء نفسه في خراسان، وفيها جعل مطلعه :

ألاَ ليـتَ شـعري هل أبيتَنَّ ليلةً   بجَنْب الغَضَا أُزجِى القِلاَص النَّواجِياَ

وكـذا كان ما أصاب المتنبي من أسر نفس من نمط فريد، حين رأى نفسه حبيس مصر لرغبة في نفس كافور الأخشيدي، فراح يعرض الموقف التاريخي من خـلال قصـيدته الميمـية في الحُمَّى، جاعلاً مطلعها من واقع نفس السياق لدى الأسْرىَ، وإن كان يبدو أشدَّ منهم تماسكًا كعادته في الاعتداد المطلق بنفسه :

مَلُومُكمـا يَجِـلُّ عـن المَـلاَمِ   وَوَقْـعُ فَعَالـه فَـوقَ الكَـلامِ

وفـيها يـتوقف الشاعر متأنِّيا ليكتشف الأبعاد الحقيقية لمرضه، وهو يجيد تشخيصـه علـى الصـعيد النفسي، حين يكشف حقيقة المعاناة من خلال علاقته

بكافور، وسقوط آماله الكبار في بلاطه :

يقـــولُ لـــيَ الطبيـــبُ أكلتَ شيئًا ... وداؤك فـــي شـــرابك والطعـــام

ومـــا فـــي طـــبِّه أنـــيَ جَـــوَادٌ ... أضـــرَّ بجســـمه طـــولُ الجِمـــام

تعـــوَّد أن يُغَـــبِّر فـــي السَّـــرايا ... ويدخـــل مـــن قَـــتام فـــي قتام

فأُمسِـــكَ لا يُطَـــالُ له فـــيَرْعى ... ولا هُـــوَ في العليق ولا اللجام[1]

وفـــي هـــذا الســـياق سار شعراء كبار سعيًا إلى إيجاد صيغة من التفاعل والتوازن بين الذات الفاعلة وبين الحدث المؤثر فيها والمتأثر بها، فكانت صياغة أحـــداث التاريخ من منطلقات فردية وأخرى عامة، وكذلك كان واقعها على نفوس الشعراء، وكانت تلك المسألة الشائكة التي استوقفت الناقد حول مبالغات الشعراء في تصوير الأحداث؛ لاسيما حين يدور الموقف حول شخص الممدوح، على النحو الذي عرضه قول أبي نواس مثلاً في الأمين :

وأخَفْـــت أهـــل الشِّـــرك حتى إنَّه ... لـــتخافُك الـــنُّطَفُ التي لم تُخلَقِ

وإن اســـتطاع أن يخفف من حدة لهجته أحيانًا حين جاء بما يشفع له كقول المتنبي في سيف الدولة :

ولـــولا قـــدرةُ الخـــلاق قُلْـــنا ... أعمْـــدًا كـــان خلقُـــك أمْ وفاقا ؟

وكذا كان ما ورد عند أبي تمام في نفس البائية التي عرضنا نماذج من أبياتها :

لوْ لمْ يَقُدْ جَحْفَلاً يوم الوَغى لغَدَا ... من نفسه وحدْهَا في جَحْفَلٍ لَجِبِ

وهـــو ما وصل به المتنبي إلى قمة المبالغة حين أفرد سيف الدولة من بين البشر جميعًا :

لـــو كـــانَ مِثْلَكَ كان أو هو كائنٌ ... لبرئـــتُ حينَـــئذ مـــن الإسْـــلاَم

---

(١) ديـــوان المتنبـــي، ويمكـــن الرجوع إلى التحليل الفني للقصيدة في كتاب " ميمية المتنبي " للدكتورة مي يوسف خليف.

وهــو مــا تأثــر فيه بمنطق الشيعة وعصمة الأئمة حين أسند إليه الكمال المطلق قائلاً :

شَــخَص الأنام إلى كَمَالِك فاستَعِذْ مـن شَــرِّ أعيُــنهم بعيْبٍ وَاحدِ

فلاشــك أن لهذه المبالغات ما يبررها، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار ما شُغل به الشاعر ـ على الأقل ـ من إرساء القيم الرفيعة والمثل العليا أمام ممدوحه بشكل غــير مباشر، فكان الشاعر بذلك لساناً معبرًا عن حلم العصر مجسدًا في شخص ممدوحــه[1]. بل بدا بعض الشعراء شديد القرب من الأحداث، بلا خوف أو وجل، على النحو الذي رصده ابن المعتز في كشف سلبيات الحياة في المجتمع العباسي؛ من خلال أرجوزته التاريخية من ناحية، واقترابه من ساحة الأحداث بحكم انتمائه إلى سلالة البيت العباسي الحاكم من ناحية أخرى.

ومن هذا المنطلق المتبادل بين الذاتية والغيرية، ومن واقع أحداث التاريخ، وتوثيق وقائعه، وارتباط ذلك كله بدلالات كلمة " المناسبة " نستطيع أن نزعم أن القصيدة العربية ــ في معظم أحوالها ــ قد جاءت بريئة من ركام الاتهامات التي وجهــت إليها، فشوهت صورتها في أذهان دارسيها، وأساءت إلى شعرائها بلغة التعمــيم بلا مبررات كافية، وغيَّرت من حقيقة بواعث نظم الشعر بشكل يستحق إعــادة الــنظر، وفتح باب المناقشة والحوار من خلال تتبُّع النماذج الشعرية عبر عصور الحركة الأدبية المتلاحقة.

ومع هذه الكثرة في تداول المصطلحات حول اتهام القصيدة العربية القديمة فــي شــكلها أو محــتواها، ظهر الإصرار على تمزيقها، وسلبها الكثير من القيم

---

(١) خاصة إذا أخذنا بمقولة أبى تمام المشهورة :

ولولا خلال سنها الشعر ما درى بناة العُلاَ من أين تؤتى المَكارم

وهو ما تأثر به المتنبي فطرح صداه النقدي في رؤيته للتجربتين الذاتية والغيرية :

إذا كان مــــدح فالنسيب مُقَــدَّم أكل فصيح قال شعــرًا متيَّم ؟

الإبداعية، وهي اتهامات حملت ظلمًا بيِّنًا وجورًا مفتعلاً، ومثلت جناية مؤكدة على القصـــيدة، إذ كـــان أقرب إلى الإنصاف أن توزع التبعة في قسمة غير جائرة بين "المبدع" و" النقاد " لولا أن الناقد كان خصمًا للشاعر وحكمًا عليه ومصطرعًا معه في معظم الأحوال.

ويظل يسترعى النظر في نقدنا القديم ذلك الإصرار المتكرر على إصدار الأحكام العامـــة علـــى الشـــعر والشـــعراء، ولـــيس علـــى القصـــيدة كبـــناء فنـــي، على مـــا يغلب عليها ــ أي الأحكام ــ من الطابع التأثري قبل التزام القواعد الموضوعية، فمـــع التســـليم بانطباعية النظرة وجزئيتها يبقى لنا أن نتوقع خلطًا في طرح أوراق الرؤية النقدية، خاصة حين تتجاوز حدود الموضوعية، ذلك أن الجانب الانطباعي لابد أن تتحكم فيه المواقف الشخصية التي يصدر عنها الناقد، وحتى ــ إذا ما أحسنَّا الظن بالـــناقد ــ فـــإن جوانب الرؤية الذاتية ــ قبل أي شيء آخر ــ تجعلنا نتوقع رصيدًا ضخمًا من الأحكام التي قد تلتقي أو تتناقض، إذ تفتقد ــ في معظم حالاتها ــ القواعد أو التقنيـــن الموضوعي المهيمن على كل الرؤى، مما يمكن أن يقرب بينها، وعندئذ تشـــيع فيها الفوضى التي ــ غالبًا ــ ما يكون الشاعر ضحيتها في زحام هوى الناقد ومـــزاجه الخـــاص، أو خضـــوعًا لطبيعة تكوينه وانتمائه الفكري واتجاهه المذهبي. وأحـــيانًا يقف الأمر عند طبيعة علاقته بالشاعر ــ موضوع نقده ــ أو بمدرسته، أو ربمـــا بشاعر آخر من خصومه، وكأن المتلقي يصبح ضحية أخرى من ضحايا النقد الانطباعي لأنه لا يستطيع أن يضع يده على الموقف بشكل موضوعي محايد، تحكمه تلك القواعد التي تقترب به من درجة العلمية.

ومـــع ســـيادة الأحكـــام التأثرية، ومع التسليم بخطرها على القصيدة تظل الجزئـــية ســـمة أخرى تغلب على كثير منها، خاصة حين يتعلق الموقف ببيت أو بيتين، كما يلقانا حكمه العام المطلق من خلال التجربة الجزئية التي قد يرتبط بها هـــذا البيت أو ذاك، وإذا بنا نلتقي ــ من وجهة نظره ــ بأشعر بيت قالته العرب

فــي الوصــف، أو المــدح أو الهجــاء، أو الغــزل، أوالــرثاء، أو غير ذلك من موضوعات الشعر ومجالات تجارب الشعراء.

وعلى هذه الصورة بدت الأحكام النقدية مشوبة بقصور لا تخفى تجلياته في تحلــيل الأعمــال الشــعرية باعتبارها قصائد، تقوم على وحدة كلية وتجربة كلية أيضًــا، لا باعتبارها شعرًا أساسه الأبيات المتفرقة أو التجارب الجزئية الممزقة، فلم تأخذ تلك الأحكام بالرؤية الشاملة الكلية للصورة الكبرى للقصيدة، ولم تجعلها ــ وكان يحسن هذا ــ محورًا أساسيًا للتحليل ثم التقويم.

واســتكمالاً لتلك الدائرة من القصور ظلت الأحكام النقدية مشوبة بعدم الدقة أو حــتى الحــرص على إنصاف الشعراء، وكأن ثمة عداءً بدأ يدبُّ وينتشر بين الــناقد والشاعر، بدليل ذلك الركام الذي يلقانا من الشروط التي راحت تُملَى على الشعراء إملاءً، من خلال " قواعد الشعر " أو " نقد الشعر " أو " عيار الشعر " أو غــير ذلك مما أغضب فريقًا منهم، وأثار حفيظته، فلم يعد يرحب بالاستجابة لها، بــل أعلــن عليها تمرده، ومنها غضبه، ورفض الخضوع لها تسليمًا منه بصحة إدراكه لحجم قدراته الإبداعية التي لا يمكن لتلك الشروط أن تقف حائلاً دونها بأي مــن الأحــوال، وإذا بالعداء يتجاوز مستوى الشعراء والنقاد، ويقتحم على النقاد بيــئاتهم الخاصــة، فتطرح أحكامهم على مستويات مختلفة، لا يخفى ما بينها من تناقضــات أو تــباعد فــي كثير من الأحيان، وإذا بتلك الأحكام تصدر في صالح الشــاعر من واقع بيئة نقدية بعينها، لتصدر ضده في نفس الوقت في إطار بيئة أخرى، ويظل الأمر مرهونًا بطبيعة النمط الفكري والتكوين الثقافي لكل مدرسة من المــدارس الــنقدية علــى حــدة، خاصة حين يحتد الصراع النقدي بين اللغويين والمتفلســفة، ويشتد أمد الخصومة بين أصحاب الموازنات والوساطات وجميعها تحكي فصولاً من صراعات والشعراء والنقاد.

فعلــى ســبيل المثال هنا أيضًا ــ لا الحصر ــ تلقانا مدرسة اللغويين وما

شـــاب أحكامها من ترحيب مطلق بتقليدية الأداء، ونمطية التصوير لدى الشعراء، وضـــرورة تجنـــبهم مشـــكلات الحداثة، والإطلال على الجمهور من خلال الصور القديمة، وفي موازاتها نجد مدرسة المتفلسفة التي التصقت فكريًا بالشاعر المثقف فأنصـــفته، ومنحته حقوقه في أن يستقي مادته من ثقافة العصر وحضارته، ومن هـــنا بدت مكانة الشاعر العظيم رهنًا بذلك التعدد في الأحكام من حوله، على نحو ما أصاب أبا تمام فيما اتهم به من كسر عمود الشعر العربي، أو الاتهام بالاهتمام بـــاللفظ علـــى حســـاب المعنى، أو عمده إلى الاستغراق في التصوير من منطلق التشخيص، أو التجسيد، أو التعامل مع المجردات والمعنويات في دائرة من الحس التصويري، مما بدا غير مفهوم، ولا هو واضح في أذهان فريق من نقاد عصره، خاصة منهم ـ بالطبع ـ من ظل مشدودًا إلى القديم لا يكاد يتخطاه، ولا هو يريد أن يـــتجاوز مـــا عُـــرف عنه من سهولة ووضوح وإبانة وبساطة في التصوير، وقـــياس ذلـــك واضح فيما عرضه المرزوقي ـ مثلاً ـ من شروطه حول عمود الشـــعر فـــي مقدمة ديوان " الحماسة "، وهو نفسه المنهج الذي رصد به الآمدي حسابه العسير لفن أبى تمام، وانتصر من خلاله لفن البحتري في كتابه " الموازنة بين الطائيين " وإن لم يصرح بذلك، وإنما تكشف من خلال تعليقاته غير المباشرة.

من هنا يصبح من الظلم للشاعر أن يظل فارسًا وحيدًا في الميدان توجه إليه ســـهام النقد، في وقت كُبِحَتْ فيه جِمَاحُ قدراته الفنية، مع كثرة الشروط والقيود ومـــع تعـــدد صـــيغ الأمر والنهي، الأمر الذي بدا معه النقد سُلْطَويًا ـ في معظم الأحوال ـ يستهدف إرضاء الممدوح، وكسب تشجيع حاشيته، ومنهم كبار النقاد، وذلك قبل الخلوص لوجه الفن على نحو موضوعي مقبول.

وفـــي أحيان أخرى ـ وهي كثيرة أيضًا ـ نصَّب الممدوح من نفسه حكمًا علـــى الشاعر وناقدًا لفنه، ولكنه بدا ناقدًا انطباعيًا ـ من نمط قاسٍ ـ يكاد بذلك يكمـــل دائرة الفوضى النقدية التي روج لها كثير من نقاد الشعر، خاصة منهم من

عـــانى مـــن قصـــور في ثقافته أو عجز عن اللحاق بثقافة الشعراء الذين يصدر أحكامه حول فنهم.

ومـــن هذا المنطلق ـ أيضًا ـ راح الناقد القديم يشغل بإصدار الأحكام أكثر مـــن أي شيء آخر، فلم يُغنِ نفسه كثيرًا في التوقف عن تفاصيل الخطوة النقدية الأولـــى حول تفسير النص، أو تحليله وتأمل جماليات صياغته الفنية، أو التعرف عليه من منطلق الفهم المتأني حول تقاريره وصوره، أو حقائقه وخيالاته، وكأنها كانت الرغبة المحمومة في التقويم وإصدار الأحكام، تلك التي قد تقفز بالنقاد قفزًا إلى تصانيف الشعراء إلى طبقات، وقد يذهب العظيم فيها ضحية حكم لمجرد فشله فـــي إرضـــاء الخليفة، أو بسبب رفضه الهبوط إلى مستوى العامة من الجمهور، علـــى نحو ما عرضناه آنفًا من وقائع نقدية حول ذي الرمة في عصر بني أمية، وأبي تمام في عصر بني العباس.

وممـــا لاشـــك فيه أن الأخذ بصور التقويم السريع على هذا النحو لابد أن ينتهـــي إلى صياغة مواقف حائرة مضطربة وقلقة، قد يمتد فيها الظلم من الناقد إلـــى الشاعر لمجرد حماس الناقد نفسه لفكرة معينة، أو الانتصار لطبيعة ثقافته، تلك التي قد تختلف أحيانًا عنها لدى الشاعر، مما يمثل خطرًا نقديًا لا يستهان به، فمـــن المفروض ـ وهذا بدهي ـ أن يكون الناقد على قدر من الثقافة يتجاوز به مســـتوى الشـــاعر، أو ـ على الأقل ـ يقف في مستواه، وإلا فكيف يحق له أن ينصب من نفسه حكمًا عليه يستحسن أو يستهجن، يحلل ويفسر، أو يقوِّم ويحكُم، وهـــو يجهل خصائص طبيعة إبداعه ؟ كما قد يجهل كمًا من فروع فكره ومصادر ثقافـــته؟ فإذا ما حدثت تلك الفجوة وبانت تلك المفارقة وسارت الأمور على غير طبيعـــتها، ونهض الشاعر برصيده الثقافي ليتجاوز نقاد عصره ـ أو معظمهم ـ فلـــنا آنـــذاك أن نتصور مزيدًا من المفارقات فيما يوجَّه إلى الشعراء من ضروب الاتهامات، أو مما يُروَّج ضدهم من مواقف نقدية على النحو الذي أذيع حول بديع

أبــي تمام وتعقُّد صوره، حتى ليصلُ الأمر إلى اتهامه بالعجز عن الربط المنطقي بيــن شــطري البيت الواحد، على نحو ما ورد في تساؤل أبى العميثل حال تلقيه مطلعه المشهور في مدح طاهر بن عبدالله بن طاهر :

أهُــنَّ عوادي يوسُفٍ وصواحبه فعَــزْمًا فقِدْمًا أدرك السُّؤْلَ طَالِبُهْ

فما كان من أبى العميثل إلا أن ترجم سخطه في تساؤله الساذج لأبى تمام :

لمــاذا لا تقــول ما يفهم ؟ : فكانت إجابة أبى تمام كاشفة عن طموحه في ارتقــاء الناقد وجمهوره إلى درجة ثقافته ووعيه، ولماذا لا تفهم ما يقال ؟ وهو موقــف امــتد إليه طموح بعض المحافظين من الشعراء ممن وجد شعرهم رواجًا خاصًا في البيئة اللغوية، على النحو الذي عرضه البحتري في صورة أشد خشونة وغلظة، حين قال فقصَّر عن تعبير أستاذه :

علــيَّ نَحْتُ القوافي من مَقَاطِعها ومــا علــيَّ بــألاَّ تَفْهَمَ البَقَرُ !

ومــع طابع التقويم السريع الذي درج عليه معظم النقاد تتراءى لنا نظرات نقدية، ومواقف بلغت من الرويَّة والأناة حدًا مقبولاً، حيث حاول أصحابها التنظير للأصــول التي لابد أن يسير عليها الفن، دون أن يتجاوزها، ولا أن يجور عليها، ولكــن معظم الأحكام تلقانا حول البيت أو البيتين، أو تفضيل شاعر على آخر بلا مــبررات موضوعية واضحة، أو التماس جوانب ضعف الشاعر العظيم من مجرد الــتماس تــوارد الخواطــر حول معنى بعينه، وكأن هذه الأحكام تنسى ــ أول ما تنسى ــ شمولية الرؤية، وتأخذ ــ أول ما تأخذ ــ بالجانب الجزئي منها، مما قد يسئ إلى الشاعر إساءة بالغة، وهو برئ من وجودها في معظم الأحايين.

وإذا جاز لنا أن نطمح إلى تصورٍ لموقف الناقد من رؤية موضوعية تمامًا، فإن هذا التصور لا يسعى ــ أساسًا ــ إلى إيقاف حركة الانطباع في إصدار الحكم النقدي، ولا هو يستهدف إسقاط ذاتية الناقد، بل يظل له حقه في إثباتها والصدور

عـــنها، كمـــا هو الأمر بالنسبة للشاعر، ولكن يظل مفروضًا عليه ــ أيضًا ــ أن تبدو تلك الموضوعية رهنًا ببيئات نقدية معينة تأخذ نفسها بمنهجه النقدي، على الـــنحو الــذي حلله الدكتور محمد مندور في كتابه " النقد المنهجي عند العرب "، وكذلك ما عرضه الدكتور إحسان عباس في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العرب" مع استمرار الحرص على تبيُّن أبعاد الرؤى النقدية، وضرورة تداخل حركة النقد مع تلك القواعد الموضوعية من قبيل التفهم الواعي لها، وصولاً بذلك إلى درجة قريـــبة من العلمية، يمكن الأخذ، أو بها والاطمئنان إلى صحة مسارها، ومن هذا المنطلق ــ أو من هذه المحاور ــ أيضًا يمكن للباحث أن يبدأ دراسة النص الأدبي من جديد بصرف النظر عن ركام الأحكام المسبقة التي قد تمثل عقبة في استيعاب الأبعـــاد الحقيقية التي يرمي إليها النص، أو طبيعة العطاء الفني الذي يحمله بين طــياته، إذ لا شـــك أن هـــذا الكـــم من الأحكام قد جنى ــ بحق ــ على القصيدة العربـــية، وزاد من ركام الاتهامات التي وجهت إليها، الأمر الذي ناقشته بصورة جــيدة تلك الدراسة المنهجية التي عرضها الدكتور عزالدين إسماعيل في الفصل الخاص بنظرية النقد من كتابه " الأدب وفنونه ".

ويبقى القول بالتزام الشاعر بقضية يختارها في حاجة إلى التوازي ــ على الصـــعيد النقدي ــ بالقول بصراعات النقاد حول مجموعة من القوانين والقواعد الموضـــوعية، بحيـــث تقـــرب الهُـــوَّة بين تلك الأحكام، وتضمن لها من الصحة والعلمية رصيدًا يحمي النقد ذاته من الإسراف في الأحكام الانطباعية التي يخلعها مـــنطق الـــتأثر الســـريع لـــدى القراءة الأولى، وهو تأثر قد يعكس طبيعة الواقع النفســـي للناقد ذاته، وبذا تتخلص البيئة النقدية من طابع الفوضى التي تتهددها، كمـــا تـــتحدد للمدرســـة الأدبـــية ــ عـــندئذ ــ ملامحها ومقوماتها، وأصولها، واتجاهاتهـــا، وعـــندئذ ــ أيضًا ــ تلتقي ثنائية الإبداع بين الشاعر والنقاد لإثراء اللغـــة، والارتقـــاء بفكـــر الجمهور، وتشذيب ذوقه من خلال طرح الأدوات التي يمـــتلكها، فيصـــدر عنها على النحو الذي سجله الدكتور هلال في قوله " ولا تقل

أهمـــي مبادئ النقد عن مبادئ اللغة وعلومها، وقواعده مثل قواعدها، لها سلطان الوعــي وإن تكن وحدها غير كافية، إذ يتعلمها المرء لتكون دعامة له وعصمة، ولــه بعد ذلك أن يجدد في إطارها متى وجدت مبررات التجديد، ولكنه في تجديده غير مستقل عن ذلك التراث وتلك القواعد "(١).

ومع تقديرنا لذاتية الناقد، ومع التسليم بضرورة ظهورها في أحكامه، يظل الاعتراض واضحًا حول حجم تلك الذاتية إلى الحد الذي تصبح فيه المصدر الوحيد لإصــدار الحكم النقدي، كل ما هنالك أن نظريات النقد وقواعده لابد أن تظل سندًا أصــيلاً يســهم فــي صــقل تلك الأحكام، كما يسهم في صقل صور الإبداع لدى الشــعراء، ومن هنا تلتقي وجهات النظر حول العمل الفني، له أو عليه، إذ المهم أن تــتوفر تلك الروح العلمية ــ أو ما يقرب منها ــ لتكشفها تلك الأحكام ضمانًا لعدالة الرؤى حول عملية الإبداع على مستوى التفسير والتقويم على السواء.

---

(١) د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ٣٦٤.

الباب الثالث

الاحتكام إلى النص

الفصل الأول

الشاعــر والموضــوع

البحث عن المعادل

إيوان كسرى (النفس والزمن)

وشاعر الفارسي الخاقاني، أما شاعره العربي هنا فهو الوليد بن عبدالله بن يحيى بن عبيد ... يكنى أبا عبادة، شاعر فاضل حسن المذهب، نقي الكلام، مطبوع، ندر شعره في فن الهجاء، وزعم ابنه أن سبب الندرة أن الموت حين جاء البحتري قال له : اجمع كل شيء قلته في الهجاء، ففعل، فأمره بإحراقه خوفًا عليه من جريرته.

تشبه بأبي تمام في بعض شعره، ونحا نحوه في " البديع " الذي كان يستعمله، ورآه البحتري صاحبًا فيه وإمامًا، وقدمه على نفسه حين قال أن جيد أبي تمام خير من جيده، ورديئه خير من ردئ البحتري.

اعترف في أكثر من رواية بتلمذته على أبي تمام الذي لقنه درسًا دقيقًا في نظم الشعر، والاستطراد فيه، حتى أعجب به، وأشاد بفنه كما ورد عن البحتري في بعض الروايات من أن أبا تمام قال له : بلغني أن بني حميد أعطوك مالاً جليلاً فيما مدحتهم به، فأنشدني بعض ما قلته فيهم، فقال له : كم أعطوك، فقلت : كذا وكذا، فقال : ظلموك، والله ما وفوك حقك، فلم استكثرت ما دفعوه إليك ؟ والله لبيت منها خير مما أخذت، ثم أطرق قليلاً، ثم قال : لعمري استكثرت ذلك، واستكثرت لك لما مات الناس، وذهب الكرام، وغاضت المكارم، فكسدت سوق الأدب، أنت والله يا بني أمير الشعراء بعدي، فقمت فقبلت رأسه. وقلت له : والله لهذا القول أسر إلى قلبي، وأقوى لنفسي مما وصل إلى من القوم.

وهي رواية تجتمع دلالاتها حول احترام البحتري لأستاذه، واعتزازه بشهادته له، واعترافه بطبيعة تلمذته عليه' وإن اختلف معه في خطى المنهج الشعري الذي أخذ به نفسه، فكان زعيمًا لمدرسة المحافظين، في مقابل أستاذية أبي تمام لمدرسة المجددين.

ومما يرويه صاحب الأغاني يظهر البحتري شديد البخل، ردئ المظهر، كثير الفخــر بنفســه، إلــى الحــد الذي يصوره فيه أبو الفرج " أبغض الناس إنشادًا، يتشادق، ويتزاور في مشيه مرة جانبًا، ومرة القهقري، ويهز رأسه مرة، ومنكبيه أخــرى، ويشــير بكمه، ويقف عند كل بيت، ويقول : أحسنت والله، ثم يقبل على المســتمعين فــيقول : ما لكم لا تقولون أحسنت ؟ هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقوله مثله "[1].

نشأ البحتري نشأة عربية خالصة، وكانت تلمذته ـ كما قلنا ـ على أستاذه أبــى تمــام، وإن كان خالفه في مسلكه الفني .. عاش معظم حياته شاعرًا للبلاط الرسمي مادحًا للخلفاء، وفي درس شعره ـ عامة ـ يمكن ملاحظة سعيه الدائب وراء التكسب والثراء، حيث جمع الثورة التي جعلته ـ كما يقول صاحب الأغاني ـ أيضًا ـ يسير في موكب من عبيده منذ أصبح واحدًا من أصحاب الضياع.

وفي الوقفة الفنية عند بعض الشعر الذي كثر مع طول حياة الشاعر، يتبين لنا مدى حرصه على المزاوجة بين ما تركته فيه النشأة البدوية، وبين ما اكتسبه مــن صــور الحضارة العباسية حين عاش في بلاط الخلفاء، وإن كان القدماء قد صنفوه على رأس مدرسة المحافظين.

وفــي دفاعنا عن فن المدح في الشعر العربي نحاول ـ باستمرار ـ تبين طبــيعة الخــيوط النفسية الدقيقة التي يمكن أن تسجل شيئًا من شخصية المبدع، بالإضافة إلى تركيزها الأساسي على شخصية المتلقي، وهو الممدوح ـ بالطبع ـ وطــبقًا لهــذا المقياس نجد البحتري يعيش معظم حياته بعيدًا عن تعمق ذاته، أو تفهــم أغوار واقعه النفسي، إذ بدا همه الأول إرضاء ممدوحيه، حتى إذا اقتضى ذلك منه إهانة نفسه، أو إراقة ماء وجهه على أعتاب ديارهم.

---

(١) تراجع ترجمته وأخباره في الأغاني، ٣٧/١٢ وما بعدها.

تتقدم السن بالشاعر المادح ويتجاوز الثمانين من عمره، ويتخفف من صراعات الماضي، ويحس آلام المشيب، فيجتر أحزانه، وعندئذ يستيقظ من غفوته الطويلة، ليجد نفسه أمام واقع نفسي أليم، تسيطر عليه فيه الكآبة، ويدب في نفسه الأسى، فراح يفكر في الزمن، ويفكر أيضًا في نفسه، وحاول أن يكتشف لأحزانه " معادلاً موضوعيًا " يطمئن إلى صلاحيته لتصوير حقيقة تجربته، فوجد ضالته قائمة في الآثر، شهد له الزمان بالصمود طويلاً، كما شهد عليه بالانهيار والتدهور، وكأنما بلغ سن المشيب الذي أصابه، وعندئذ وقف البحتري يستبطن ذاته، ويسقط معاناته النفسية على " إيوان كسرى " دون حاجة إلى كسب رضا خليفة ما، أو حرص على تقليد شاعر من الأسلاف، أو من معاصريه، كما كان في غير هذه القصيدة من شعره.

وقد أفسح " الإيوان " المجال لإفراغ التجربة الحزينة للبحتري، فهو مقر الأكاسرة " بالمدائن " عاصمة الفرس، وكان من عجائب الدنيا، ويقال إنه أنشئ بتعاون عدد من الملوك على بنائه، وهو يعرف الآن باسم " طاق كسرى " وقد دفع البحتري إليه بإنشاء السينية المشهورة التي قال فيها :

صنتُ نفسي عما يُدَنِّس نفسي	وترفَّعتُ عن جَداً كل جِبْس
وتماسكتُ حين زعزعني الدهـ	ـرُ التماسًا منه لتَعْسي ونَكْسي
وكأن الزمان أصبح محمو	لا هواه مع الأخسِّ الأخس
بُلَغٌ من صبابة العيش عندي	طفَّفَتْها الأيام تطفيفَ بخس
واشترائي العراقَ خُطَّةَ غَبْنٍ	بعد بيعي الشآم بَيْعةَ وكس
لا تزُرني مزاولا لاختباري	بعد هذا البلْوى فتنكر مَسّي
وقديما عَهِدْتَني ذا هنَاتٍ	أبيات على الدَّنيَّات شُمْسِ
ولقد رابني نُبوُّ ابن عمي	بعد لينٍ من جانبيهِ وأُنسِ
وإذا ما جفيتُ كنتُ جديرا	أن أرَى غير مصبح حيث أمسى

حضرت رَحْلي الهموم فوجَّهـ ـتُ إلى أبيض المدائن عَنْسي

أتسلىَّ عن الحظوظ وآسَي لَمِحَلٍّ من آل ساسان درس

ذكرتنيهمُ الخطوبُ التوالي ولقد تُذكر الخطوبُ وتُنسي

وهمُ خُافضون في ظلٍّ عالٍ مُشْرفٍ يحسرُ العيونَ ويُخسِ

مُغْلَقٌ بابهُ على " جبل القَبْـ ـق " إلى دارتَيْ " خلاطِ " و" مكس"

حِلَلٌ لم تكن كأطْلال " سُعْدَي " في قفار من البسابس مُلْس

ومساعٍ لولا المحاباةُ منى لو تُطِقْهَا مسعاةُ عَنْسٍ وَعَبْسِ

نقل الدهر عَهْدَهنَّ من الجد ة حتى غدَوْن أنضاءَ لبُسْ

فكأنَّ " الجرمازَ " من عدم الأنـ ـس وإخلاقه بنيَّةُ رَمْس

لو تراه علِمْتَ أن الليالي جعلت فيه مأتما بعد عُرْس

وهو ينبيك عن عَجائب قوم لا يُشابُ البيان فيهم بلَبْس

فإذا ما رأيت صورة " أنطاكِيـ ـةَ " ارتعت بين " روم " وفرس "

والمنايا مواثلٌ " وأنو شر وانَ " يُزْجِي الصفوف تحت الدِّرَفْس

في اخضرار من اللِّباس على أصـ ـفرَ يختال في صبيغةِ وَرْس

وعراكُ الرجال بين يديه في خُفوت منهم وإغماض جَرْس

من مُشيح يَهوى بعامل رُمْحْ ومُليحٍ من السِّنان بتُرس

تصفُ العَينُ أنهمَ جِد أحيا ءٍ لهم بينهُم إشارةُ خُرْس

يغتلي فيهم ارتيابِيَ حتىَّ تتقراهُمُ يداىَ بلَمْس

قَد سقاني ولم يُصَرِّد " أبو الغوث " على العَسْكَرَيْن شربة خِلْس

من مُدَامٍ تقولُها هي نجمٌ ضوَّأ الليل أو مجاجةُ شَمْس

وتراها إذا أجَدَّتْ سرورا وارتياحًا للشارب المُتَحَسِّي

أُفْرِغَتْ في الزجاج من كل قلب فهي محبوبةٌ إلى كل نفَس

وتوهمتُ أن كسرى " أبرويـ   ـز " مُعاطيَّ " والبلَهْبَذَ " أنسي

حُلُمٌ مُطْبقٌ على الشك عيني   أم أمانٍ غيرن ظنيَّ وحدسي

وكأن " الإيوان " من عجب الصنعـ   ـة جوبٌ في جنبِ أرعنَ جِلْس

يُتَظنَّى من الكآبة إذ يبدو   لعيني مصبح أو مُمَسِّي :

مزعَجًا بالفراق عن أُنس إلف   عزَّ أو مُرْهقًا بتطليق عُرْس

عكستْ حَظَّه الليالي وبات " المُـ   ـشترى " فيه وهو كوكبُ نحس

فهو يُبْدى تجلُّدا وعليه   كلكل من كلاكل الدَّهر مُرسى

مُشْمخرٌ تعلو له شرفاتٌ   رُفِعَتْ في رؤوس "رَضْوى" و"قدْس"

ليس يُدرى أصنعُ إنس لجنٍّ   سكنوه أم صنعُ جنٍّ لإنس

غير أني أراهُ يشهد أنْ لم   يكُ بانيه في الملوك بنكسْ

فكأني أرى المراتبَ والقومَ إذا   ما بلغتُ آخر حسِّي

وكأن الوفود ضاحين حَسرى   من وقوف خَلفَ الزحام وخُنسْ

وكأن القِيان وسطَ المقاصـ   ـير يُرجِّعنِ بين حُوٍّ ولُعْس

وكأن اللقاء أولَ من أمسِ   ووشكَ الفراق أول أمس

وكأن الذي يريد اتباعًا   طامع في لحوقهم صُبحَ خِمْس

عَمرتْ للسرور دهرا فصارت   للتعزِّي رباعُهم والتأسِّي

فلهَا أن أعينها بدموع   مُوقَفَاتٍ على الصبابة حُبْس

ذاك عندي وليست الدار داري   باقتراب منها ولا الجنس جنسي

غير نُعمى لأهلها عند أهلي   غرسوا من زكائها خير غرس

أيَّدوا مُلكنا وشدُّوا قُواه   بكماة تحت السَّنوَّر حُمْس

وأعانوا على كتائبَ " أريا   ط " بطعن على النُّحُور ودَعْس

وأراني من بعد أكلَفُ بالأشرا   ف طُرًّا من كل سِنْخٍ وأُسٍّ

١

منذ بداية حواره النفسي، ومنذ صياغته لمطلعها تتكشف ملامح الذاتية العميقة فـــي دلالتها على نمط خاص من الصراع، على غير عادة البحتري في معظم شعره، وإن كـــان قد آثر أن يأتي ببيت المطلع مباشر المعنى، خاليًا من التصوير الفني، فهو يتحدث بضمير " المتكلم " ويقيد القول بالفعل الماضي فيؤكد عفة نفسه، ويستنكف أن يطلـــب مـــن الآخرين عطاء، وهو يحاول مقاومة الدهر مهما اشتدت عليه ضغوطه، أو تعددت محاولاته لجلب التعاسة له، أو الوقوف منه موقف التحدي.

تبدو للبداية الذاتية ــ بهذا الشكل ــ مبرراتها الفنية والاجتماعية، فلم يكن البحتري هنا في معرض المدح، أو انتظار إعجاب الممدوح، أو كسب العطاء، بل جـــاءت وقفته أمام " إيوان كسرى " بمثابة لحظة تأمل استوقفه فيها سوء أحواله الخاصـــة فـــي صـــراعه مع الزمن عبر ظروف مشيبه ويأسه، وربما ارتدت تلك المباشـــرة إلـــى طبيعة الحالة النفسية الكئيبة للشاعر الذي لم يجد معها دافعًا إلى تعمـــيق الصورة، بقدر ما بلور الجانب الأكبر منها في معالجة اضطرابه وتمزقه حيـــن حـــاول مقاومة الدهر، فأعمل إرادته ــ على ضحالتها ــ فلم ينتصر عليه، وهو أمر طبيعي حيث إن إعمال الإرادة شيء، وانتصارها على الدهر بالذات شيء آخـــر مخـــتلف، ولذلـــك يصطدم الشاعر بالواقع الحقيقي، أو بالحقيقة المرة كما يعانـــيها، خاصة حين يتعرف على الحجم الطبيعي لإرادته التي لم تصمد إلا قليلاً، وكأنها تضطره إلى التسليم والفرار، خاصة في ذلك الجو الكئيب الذي سيطر عليه فيه الحزن والألم، وفي فراره رأي أن يعرج على الإيوان، إذ وجد فيه من الكآبة ما يتسق مع كآبته، ولذا حاول أن ينفذ من رحلته إلى أمرين :

أولهمـــا : أن يجد العزاء بجانب الإيوان، حيث يضمن تجاوبه معه، نظرًا لما أحسه من تشابه بين واقعه النفسي وواقع الإيوان، وعندئذ تراه يسقط ما يدور في نفسه على ما وجده من أثار بقيت من الإيوان، عفا عليها الزمن، وأفنى أصحابها.

ثانيهما : أن يخلق لذاته الشاعرة فرصة للتصوير الفني، لما يحويه ذلك "الإيوان" من صور وبقايا، وأن يمنح تلك الصور من طبائع التعبير ما يشي بقدر من عزاء النفس، وتسلية الذات من خلال ما صوره من ذلك الأثر التاريخي العريق.

وفي حديثه مع الزمن والحظوظ، تناول البحتري وسيلته في رحلته، فصورها تقليدية تحمله إلى (مدائن كسرى)، إذ ربما ساعدته الناقة من خلال رحلته الطويلة في أعماق الصحراء على نسيان شيء من همومه، ولعل تلك الرحلة تسهم في تعزيته عن سوء حظه، حتى إذا وصل إلى الإيوان حاول استكمال هذا التسلي، ووجد ذلك العزاء حين عايش ما تبقى هناك من ملك أكاسرة الفرس العظماء من خلال فصول التاريخ.

وحين ينتهي من مناجاة الدهر، أو بالأحرى شكواه الأولى من الدهر، وتصوير موقفه منه من منطلق يأسه وحزنه، وفراره منه إليه، لا يبقى أمامه إلا التعزي الذي راح يصطنعه، ولذا ألح على تحديد الأسباب التاريخية التي شجعته على تلك الوقفة الطويلة التي أفزعته فيها رؤية الصور والأشباح والخيالات، وكأنها جميعًا تتحرك، وتنبض بالحياة. وحيالها اعتمد الشاعر على خياله وإعمال ذاكرته التاريخية، تلك التي أعادته إلى فضاءات الماضي البعيد، ليمزج أحداثه بخياله الخصب وأوهامه المفزعة في نفس الوقت.

وبدأ البحتري يصور المعالم الجزئية التي تسجل عظمة الفرس، وتعكس صورًا من مجدهم، وتضخم شأن حضارتهم العمرانية في صورة ما شيدوه من بنيان وفنون، وأول ما لفت نظره هنا ـ وهو أمر غريب لأي شاعر عربي مطبوع استمد ثقافته من التراث العربي وأسرف في بداوته ـ تلك المقارنة التي عقدها بين إيوان كسرى وأطلال عرب البادية، الأمر الذي يذكرنا بالموقف الشعوبي الذي رأينا له أشباهًا في شعر بشار وأبى نواس، ولكن المقارنة لديه ـ أي البحتري ـ لم تطبع بطابع التبجح والقبح كما كان الحال عند الشعوبيين، على ما فيها

ـ أيضًا ـ من سذاجة وسطحية ومباشرة، إذ يبدو أن نفور البحتري من كل شيء في حياته جعله يفقد الأشياء معانيها الحقيقية، فلم يعد يأبه بما سبق أن اعتز به وعـاش جزءًا من كيانه الفني، أعني تلك الأنماط المختلفة من المقدمات التقليدية التي انتشرت في قصائده على مدار الديوان. وإذا هو ينتهي من تلك الصورة إلى عـرض تأثير الدهر في تلك الآثار، بعد أن أفناها كما أفنى أهلها، ليدخل من ذلك إلى تصوير حالته النفسية التي سبق أن صورها موقف الدهر منها أيضًا، إذ جاء على تلك الآثار فلم يبال بكسرويتها أو عظمة أهلها، فأحالها من جدتها وطرافتها، وآلـت كـل معالم الجمال فيها إلى بقايا بالية فقدت قيمتها وبقيت منها الدلالات. وكأن قصر كسرى قد تحول ـ نتيجة صراعه مع هذا الزمن الطويل ـ إلى مجرد قـبر مـن القبور بعد طول الأنس الذي شهده زمنا، وما انتشر فيه من معالم تلك الحضـارة المـتقدمة الراقية، إذ انتهى كل شيء فيه إلى خراب، ولم يبق له من قريـن سـوى تلك القبور الصامتة التي لا تكاد تسمع منها صوتًا، ولا تحس فيها حركة. ثم يتوج البحتري المشهد بعرض هذا الموقف الذي يحكيه لذاته على سبيل التجريد الذهني، حيث يزعم أن من يراه يدرك أن الليالي أحالت أعراسه إلى مأتم، وهـو بذلـك ينسب كل همومه وهموم القصر ـ موضوع تصويره ـ إلى أحداث الليالـي أو الزمن، وبذلك تنتهي عنده صورة الزمن إلى ذات النهج العدائي الذي يحملـه كـل منهما للآخر، أعني الشاعر والزمن من ناحية، الإيوان والزمن من ناحـية أخـرى. وهو ما يتسق ـ بالضرورة ـ مع العلاقة الحميمة التي جمعت أصلاً بين الشاعر والإيوان.

وبريشة فنان أصيل انتقل البحتري إلى موقف آخر، رسم فيه صورة رائعة لذلـك الماضـي البعيد الذي عاشه الأكاسرة، فقد بقيت معالم الصور شواهد دالة علـى عظمـتهم، تحكي بعضًا من حروبهم التي نالت شهرتها الخاصة في مسار التاريخ. وهي صور تبعث ـ في جملتها ـ شيئًا من الخوف والفزع في النفوس، حين تقع عليها عينا المشاهد، وكان هذا من حظ البحتري الذي لم يعد يفهم شيئًا

ممـــا يــدور حوله في واقعه، ولم يكد يدري أين هو، هل هو يقف بين الروم أو الفـــرس ؟ أم أن الموقف قد يجسد تلك الصور المخيفة، حتى راح يتأمل الصورة المرســـومة علـــى جدار الإيوان، وقد برز فيها الموت، وهو يسير ــ على سبيل التشـــخيص ــ بين يدي كسرى متجهًا إلى أعدائه، ويتقدم كسرى صفوف جيشه حاملاً راية قومه، لتظل مؤشرًا من مؤشرات مجد دولته وعظمة أكاسرتها.

وكأني بالبحتري يعتمد على محاور خيالاته التصويرية، فيستخرج منها بعد ذلـــك ألوانًـــا أخـــرى، يتجاوز فيها عنصر التشخيص، ليركز على عنصر اللون، وليـــنقل إلينا المشهد المرئي كاملاً، فيرينا الزي العسكري الذي يرتديه كسرى في ألوانـــه الموزعـــة بين الخضرة والصفرة. وهو يتقدم الصفوف، تملؤه أحاسيس العظمـــة والقوة. ثم يركز على عنصر الحركة حين نسمع معه هذا الضجيج الذي تحدثه الأصوات المتداخلة ــ على تنوعها ــ فنكاد نسمع الصوت الخافت المتمثل فـــي أنيـــن الأعـــداء وشكواهم من كثرة ما وقع بهم من ضربات سيوف كسرى، ومعهـــا زحـــام تلك الأصوات المرتفعة الدوى، وهي تصدر عن ضربات السيوف ذاتهـــا، وطعنات الرماح، نتيجة سرعة تبادلها في ميدان القتال، ومن الحركة إلى الثـــبات التصويري يقف بنا البحتري عند مشهد جند كسرى، وهم يحمون أنفسهم بـــتلك الدروع القوية المتينة التي تؤكد قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم، كما سبق أن أثبـــتوا تفوقهـــم فـــي الهجوم، ولعله صرف الصورة في هذا الجانب إلى جند الـــروم، وقد هزموا، ولم يبق لهم من القتال إلا محاولة الدفاع عن أنفسهم، بتلقي ضربات الفرس فحسب.

وعلى هذا تعددت الأبعاد الفنية للموقف الذي التقطه خيال البحتري، فأضفى علـــيه مـــن إبداعـــه ما أنطق الصورة الشاخصة أمامه على هذا النسق، ووصل بالمشـــهد كله إلى أقصى درجات الفزع، لاسيما حين جمع بين الوهم وبين حقيقة الصـــورة المرئـــية، فتصـــور أن مـــا بها لم يكن إلا أشباحًا، أو هي كائنات حية

متحركة، لا تكاد تنطق إلا بإشارات بينها خرساء تثبت لها ذلك التمايز عن كائنات الحياة الحقيقية. ومن ثم بدأ البحتري يعي حقيقة الموقف. ويسجل اندماجه فيه وتفاعله معه، فأفاق ـ حينئذ ـ من سكرته، وقد أدرك أن الشك سيطر عليه، وتحكم فيه، حتى دفعه إلى محاولة تتبع أبعاد الصورة وحدودها بيديه. ثم انتقل من تلك المشاهد عائدًا إلى ذاته يستبطنها مرة أخرى، لعله يرسم صورًا جزئية لأحواله الخاصة. فبدأ يناجي ابنه (أبا الغوث) سائلاً إياه أن يسرع إليه بكؤوس الخمر، لعله يستطيع أن يختلس ـ في غفلة يتمناها من الزمن ـ ذلك الشرب الذي استطرد، وأفاض في تصويره، حتى نقل مجموعة من الملامح التراثية للخمر عند شعرائها القدامى، فإذا هي لامعة تنتشر أشعتها وبريقها، حتى بدت كوكبًا أضاء ظلمة الليل وكسر حدتها، أو كأنها أشعة شمس أشرقت، وانتشر بريقها ونورها. ولم يكتف بالوقوف عند تلك المشاهد الحسية للواقع الخمري الذي تمثله، بقدر ما حاول أن يلم ببقية أطراف الصورة الخمرية، حيث صور تأثيرها في نفوس شاربيها، فإذا بها تسكرهم حتى الثمالة، فتجلب لهم ما يحسونه من راحة النفس وسعادة اللحظة بما يجعلها دائمًا محببة إلى النفوس. وهنا يزداد حرصه على التخصيص حين يترك الصورة العامة للخمر على هذا النحو، ويعرض موقفه الذاتي منها حين يعيش معها ـ ومن خلالها ـ حلمًا سعيدًا من أحلام اليقظة، يتوهم فيه " كسرى " ينادمه، ويتخيل " البلهبذ " يطربه كما يطرب كسرى. ونتيجة إحساسه بعذوبة الحلم وروعته، يود لو لم ينته فيطبق عينيه عليه، متمنيًا الاحتفاظ به، وسائلا تلك الأماني أن تستمر في مداعبته، لعلها تخرجه من واقعه النفسي الأليم، أو تتيح له فرصة الهروب إلى عالم ذلك الحلم الرقيق.

ولا ينبغي مع هذا أن ننسى أن البحتري يعيش واقعًا نفسيًا فيه ما فيه من صور الاضطراب ومبررات والاستسلام، فسرعان ما يصدمه الواقع الجديد، حين تلح عليه ظروفه النفسية الكئيبة، فيعود إلى الإيوان مدققًا متأملاً، ملتمسًا بذلك معادلاً موضوعيًا، يمكن أن يسقط عليه واقعه النفسي، فإذا الإيوان كله ـ على

ضخامته وعظمته ــ لا يتجاوز حفرة صغيرة في أحضان جبل ضخم مخيف، ومع هذا فهو يؤكد عظمة أصحابه الذين استطاعوا تشييده في زحام هذا العالم المفزع، كما يكشف دقة الصنعة وروعة الإبداع، وما يشهد به ذلك كله من عظمة أصحابه ممن بنوه أو سكنوه سواء بسواء. وهنا يحدث رد الفعل الطبيعي في نفس الشاعر، حين يعود إلى ما سبق وما ذهب بتلك العظمة، ويُشهدها ــ من باب السخط عليها ــ على ما وقع به من تعاسة وكآبة وحزن، مستغلاً في ذلك ما سبقه إليه أسلافه في حالة التشاؤم أو التفاؤل، فرأى كوكب السعد الذي تفاءل به غيره وقد انقلب إلى كوكب نحس في مصير هذا الإيوان بالذات، ولذلك تعود به الذكرى مرة أخرى إلى الماضي السحيق، محاولاً من خلاله أن يتلمس ما كان من حال الإيوان منذ كان يناهض جبال " رضوى " و"قدس" في ارتفاعه وعلوه الشاهق. ثم تشتد حيرته النفسية كما اشتدت حيرة كل من رآه في هذا التاريخ، حتى لم يعد يدرك ــ على وجه التحديد ــ هل هو صنعة جن. سكنها الإنس، أم أن الإنس قد تجاوزوا قرناءهم من البشر فبنوه بقدرات خارقة وسكنه الجن ؟ هو موقف يكشف مزيدًا من إعجاب البحتري، مع تصوير شدة دهشته حين تغيرت أمامه الحقائق، واضطربت أبعاد الرؤى واختلطت الصور، فلم يعد قادرًا على تبيُّن الحقيقة الجوهرية، وإلا ما استطاع أن يلج إلى تصويره هنا، هو تلك العودة إلى الماضي مرة أخرى ليكشف عن عظمة أصحاب الإيوان من الأكاسرة، وكيف أحس الناس جميعًا عظمتهم، يوم أن جاءتهم الوفود حسرى، وتزاحمت على ديارهم الرعية، بينما شغل عنهم كسرى بما ملأ حياته من ترف العيش، ولهو الدنيا، وما تهيأ له من وسائل الطرب والغناء وسط قصوره الفخمة الشامخة. ولا تخفى ــ في أعماق هذه الصور ــ فتنة البحتري بمعالم الحضارة الفارسية، مما انعكس ــ بوضوح شديد ــ في المقارنة التي عقدها بين البداوة والحضارة، أو في تلك الصور التي جعلها خالصة للحضارة، أو استمد موادها من واقع صور الإيوان، إذ راح يوجه ناقته إلى " أبيض المدائن "، وهو بصدد التسلي عن الحظوظ بمشاهدة

ما درس من قصور آل ساسان، ولم يكن هذا الدرس وذلك الامحاء، ولا تلك الناقة إلا فضـــاءات بدويـــة محضة، ولم يكن أبيض المدائن، ولا قصور آل ساسان، إلا أصـــداء لمعطيات البيئة الحضارية التي أقبل البحتري على تصويرها، معجبًا بها، مفـــتونًا بمعالمهـــا، وهو على طرف نقيض من تلك الأطلال، والقفار، والبسابس الملـــس، وبنـــية الرمس التي جاءت عنده عرضًا، فظلت في جوهرها جزءًا من مظاهر البداوة، ساعدته على تصوير ما في أعماق ذاته من حزن وكآبة وإحساس متضخم بالضياع والانهزام.

الصورة

ومـــن الواضـــح أن البحتري اعتمد على العناصر التصويرية التشخيصية، حيـــث أجـــاد في عرض الموقف من خلالها، منذ أضفى على الصورة ما سبق أن عرضـــنا له مـــن عناصـــر حركية، وسمعية، وبصرية، ولونية، سواء في حركة كســـرى وجنده، أو في ألوان زيه الحربي، أو حركات الدفاع والهجوم التي يقوم بها جنده. أو ما يقوم به جند الروم ـ أيضًا ـ من منطلق الدفاع عن أنفسهم، ثم حقـــيقة تلك الصورة المتوهمة التي عاشت في خيال البحتري فأفزعته وروعته، وكأنها حفرت في ذاكرته، أو احتوت كل حواسه.

ومـــن هـــنا تتضـــح قدرة الشاعر على إعمال خياله، حين راح يجمع بين أطـــراف البداوة والحضارة، لتخلق منها جميعًا تلك الصور التي بهرته، ويندهش معه المتلقي حين تنطق فيها الجمادات أو تكاد، وهي ـ في جملتها ـ إنما تصدر عـــن واقع قديم، لم يستطع البحتري الإفلات منه، وعن واقع نفسي متميز لم يشأ إلا أن يتوقف أمامه بهذا الصدق وذلك العمق.

مـــن خـــلال ذلك كله تظهر الأحوال الفردية الخاصة التي عاشها البحتري، واســـتعان علـــى تصويرها بالموروث القديم، وصور من الواقع الجديد، فلم تكن صورة الخمر إلا تقليدًا للقدماء، ولكن تأثيرها في نفسه جاء بمثابة صورة خاصة،

ساعدته على استكمال حلم اليقظة الذي أسعده حين عاش بين يدي كسرى شاربًا، وأمام البلهبذ مستمعًا ومنتشيًا.

وعلـــى هذا جمع البحتري أبعاد أحواله الخاصة حين عرض واقعه النفسي المتمـــيز، ذلك الذي انطلق منه في القصيدة حتى تبلورت في تلك الوحدة النفسية، وســيطرت علـــيها، وربطت موضوعاتها، فحدث التوافق المستهدف بين الشاعر والإيـــوان، ووردت القصـــيدة مـــتكاملة في تسلسل صورها وتلاحمها، وتفاعلها، لترسم في النهاية مشهدين يكمل كل منهما الآخر، المشهد النفسي الذي تردى فيه الشـــاعر فـــي صراعات نفسية بين الواقع والوهم، والمشهد الحسي الموضوعي الذي امتزج بالأول، حين أسقط عليه كل ما استطاع من مشاعره وانفعالاته.

وكـــان من الطبيعي أن يستعين البحتري بمعطيات البادية من لفظ وصورة، فهـــو ابـــن تلك البادية ــ كما قلنا ــ في طبيعة النشأة ومؤثراتها، فصدوره عنها أمـــر مقـــبول ومـــبرر، حاول أن يستكمله بعناصر أخرى حضارية ساعدته على اســـتعراض واقعه النفسي، فاستعان بشيء من الصنعة اللفظية من جناس وطباق وغـــيرها، مما وظفه في خدمة المعنى والموسيقى والصورة، ويبدو أنه أجاد هنا اختـــيار حـــرف الـــروى من السين المكسورة التي تعطينا تلك الموسيقى الشجية الحزيـــنة، التـــي تتـــناغم مع الجو النفسي للشاعر، وتعيش معه، فتكشف طبيعة تجربته اليائسة وتتسق مع أبعادها وجوهرها.

وفـــي القصيدة عامة يكاد البحتري يتخلص ــ على غير عادته ــ من تلك اللهجة الخطابية التي سيطرت على قصائده، بما فيها من جلبة وضجيج، ويتحول الحديث عنده إلى همس حزين يبثه من خلال الشكوى، ويبوح بها بهذه الصراحة لعله يتخفف من بعض آلامها.

ولا تخفـــى صنعته أيضًا حين احتوتها تلك الإيقاعات الداخلية التي ازدحمت بها الأبيات من خلال الحروف المتشابهة، أو التكرار اللفظي الذي يخدم الموسيقى

أيضًـــا، مما يزيد من دلالة إيقاعها. ولعل النقاد لم يخطئوا حكمهم للبحتري حين قال بعضهم أن " أبا تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري " وحين قال بعضهم أن البحتري " أراد أن يشعر فغنى ".

وقـد وقـف البحتري في لوحاته المتنوعة يستبطن ذاته، ويحكي مكنونها، ويسـتقرئ تاريخها، ويحاول أن يسقط من خلالها انفعالاته بصدق، ولم يكن في هـذا الموقف بعيدًا عن التراث الشعري الممتد الذي تعمق نفسه، حيث ملأ عليه ذاكـرته، وداعبت صورة خياله، فلم يستنكف من تكرار بعض من تلك الصور، أو ـ بمعـنى أدق ـ من الإفادة منها كلما سنحت له خاطرة تصويرية، وكأنه يطبق بذلـك نظرية أستاذه أبى تمام حين نصحه بأن يحفظ من شعر العرب عشرة آلاف بيـت ثم ينساها، فإذا ما انطلق ناظمًا تجاربه بعد ذلك كان له أن يستلهم من ذلك الكم الضخم ما لم يعمد إليه قصدًا، بقدر ما يفرضه عليه الموقف وطبيعة التجربة، مما يزيد تصويرها صدقًا ودقة أداء.

ومـع بعض الملامح التصويرية في السينية قد نلمح بعضًا من هذا التشابه الـذي جـرَّ البحـتري إلى ما رسخ في ذهنه من صور يرتد مصدرها إلى ديوان الشعر العربي القديم، على نحو مما صوره من عزة نفسه، ورفضه أن يستضاف لـدى البخلاء من القوم، أو أن يعيش قليلاً بينهم، بل يبدو سريع الحركة تجاوزًا لمـنطقة الـذل، وهو ما تبدو ملامحه منتشرة في قول كعب بن زهير وإن كانت الصورة هنا مطروحة على المستوى الغزلي والحكمي معًا :

إذا مـا خلـيل لم يصلك فلا تقمْ بتلعـته واعمـد لآخر واصل[1]

وربما رصد الأخطل صورة من هذا النمط على المستوى "الاجتماعي" في قوله :

إنـي أديـم لذى الصفاء مودتى وإذا تغـير كنـت ذا ألـوان
وأصـدُّ عن صرمْ الصديق تكرما حيـنًا ومـا دهري له بَهوَانِ[2]

---

(١) ديوان كعب، ٩٢.
(٢) ديوان الأخطل، ١/٢٣٠.

وهــو أيضًا قريب من رفض التبعية في دائرة الذل أو الهوان، على نحو ما رفضه القطامي في قوله.

وآنــف أن يكــونَ أخـــي تبــيعًا لــدى يمــن وقد قهرت نزار[1]

وكذلك تجلَّت فلسفة الحياة الاجتماعية والغزلية كما رصدها الأحوص في قوله :

وإنـــي للمـــــودة ذو حفـــاظ أواصــل مــن يهشُّ إلى وصالي
وأقطــع حــبلَ ذي قلــق كذوبِ سريع في الخطوب إلى انتقال[2]

ويــبدو البحتري ــ بهذا القياس ــ شديد الإعجاب بمسلكه، شديد الحرص علــى تصــوير عزة نفسه، ورفض الاستكانة، ألم تكن القصيدة كلها حوارًا حول صورته النفسية التي تعانقت من حولها كل الصور، بل لعله وجد متعته في تكرار مسلك أستاذه حين ردد الموقف قريبًا من قوله من قصيدة له :

وأصرف وجهي عن بلاد غدا بها لســاني مشــكولاً وقلبي مقفلاً
وجــدّ بهــا قوم سواى فصادفوا بها الصنع أعشى والزمان مغفَّلاً[3]

وحيــن يرصد البحتري طبيعة صراعه مع الزمن، أو يحكي موقفه العدائي منه، يبدو امتدادًا طبيعيًا للشعراء من قبله وفي عصره، بل لعله بدا قريبًا من ذلك العداء المباشر الذي صوره الأحوص بينه وبين الزمن حين انطلق قائلاً:

وأولع بي صرفُ الزمان وعطفُه وأيُّ هــوىً يــبقى على حدث الدهر
تعــزَّ فإن الدهر يجرح في الصّفا ويقــدح بالعصرَين في الجبل الوَعْر[4]

أو قيس لبنى في قوله :

وقلــت كــذاك الدهر مازال فاجعا صدقت! وهل شيء بباق على الدهر[5]

(١) ديوان القطامي، ١٤٧.
(٢) ديوان الأحوص، ١٨٦.
(٣) ديوان أبى تمام، ١٠٥/٣.
(٤) ديوان الأحوص، ١٣٧.
(٥) ديوان مجنون ليلى، ١٠.

ولعل عداوة الدهر لدى البحتري بدت قرينًا لعداوة الوشاة لدى الغزلين من جمهــور الشعراء: ألم تكن العداوة حدًا فاصلاً تحول دون تحقيق الأمنية لدى أي منهم !! يقول قيس لبنى جامعًا بين الواشي والدهر من منطق الكره والعداوة :

سعى الدهر والواشون بيني وبينها فقطع حبلَ الوصل وهو وثيق[1]

ثم يعلن البحتري بغضه لموقفين في حياته :

أولهما :ما قد يفرض عليه من ذل أو هوان حيث لا يقبله ـ تحت أي ظرف ـ فيعلن حكمته قائلاً :

وأحــبُ أوطـــان البلاد إلى الفتى أرض يُـــنال بهـــا كريم المَطْلب

وثانـــيهما : مـــا قد يفرض عليه من ممالأة البخلاء، أو التعامل معهم، فهو يرفض ذلك تمامًا على نحو مما صوره قول الأخطل من قبله :

ومـــترعة كـــأن الـــورد فـــيها كواكـــب لـــيلة فقـــدت غمامـــا

ســـقيتُ بهـــا عمـــارة أو سقاتي إذا ما الجبس عن ضيفَيْه ناما[2]

وعلـــى نحو ما تخيله البحتري من إطباق عينيه على الحلم الذي استعذبه، ولم يرج أن يفيق منه، نجد نظيرًا له عند مجنون ليلى في قوله :

تخبرنـــي الأحـــلامُ أنـــي أراكِ فياليـــت أحـــلام المـــنام يقين[3]

• • •

وتكشـــف القصـــيدة ــ في مجملها ــ واللوحة ــ في تفاصيلها ــ عن الطبيعة النوعية لسيطرة الموقف على وجدان الشاعر بكل أبعاده، بدليل تلك الانطلاقة الحسية الشـــاملة التي يندفع منها تصويره لمشاهد الحاضر مقرونة بذكريات الماضي، لاسيما حين يستوقفه منها المشهد الحربي الذي تحكيه لوحة (أنطاكية)، فإذا بالعنصر اللوني

(١) ديوان قيس لبنى، ١٣١.

(٢) ديوان الأخطل، ٢/٥٥٩.

(٣) ديوان مجنون ليلى، ٦٠.

يغلب عليه انطلاقًا من إعمال حاسة البصر، والتركيز على العناصر المرئية في الصورة من خلال الزي العسكري لكسرى فارس (٢٤)، ثم الانتقال إلى المستوى السمعي منها من خلال أصوات الأنين، أو الاستسلام لدى جند الروم (٢٥)، ثم زحام ذلك المشهد الحركي الذي تحكيه الصورة بين مدافع ومهاجم من الجند، مع التركيز على تصوير سلاح كل فريق وطريقة أدائه (٢٦)، ثم عودة إلى المشهدين البصري والسمعي، واصطناع اللقاء المفزع بينهما من خلال إشارة الخرس (٢٧)، ثم استجماع لكافة الحواس التي يتوجها بحاسة اللمس حين يتتبع بيديه معالم الصورة، وكأنه يريد أن يفصل في المسألة هل هي واقع أم مجرد خيال فحسب ؟! (٢٨).

وخروجًا من أزمته وحيرته وساحة قلقه يحاول تجاوز الموقف عن طريق المشهد الخمري الذي يميت من خلاله كل تلك الحواس، لعله يعيش واقعًا آخر تهيئه له الخمر في نشوة سكر تنجيه من أهوال ما يرى ويسمع ويحس، وعندئذ تتعدد صور الحوار وصيغه بين جمع المثلين في الحلم والأمنية، ثم الظن والحدس (٣٤) مع محاولة دائبة لاستيعاب الزمن مهما تعددت جوانبه، وتباعدت فتراته، فهي محاولة لاختصاره، أو تغييب الذات عن الحقيقة المؤلمة، أو حتى تغييب الحقيقة ذاتها إذا ما أمكنه ذلك، ومن ثم يأتي حديث الخمر بمثابة ترجمة فعلية لموقف نفسي مضطرب عاشه الشاعر حائرًا ممزقًا بين اليقين والشك، أو الحقيقة والخيال، أو الوهم والواقع، فلعله من خلال الخمرية ينجح في تجاوز المحنة الأليمة التي ساقها إليه قدره على حد تصويره.

ولكن الأمنية لا تتحقق، بل سرعان ما تتحطم على صخرة الحقيقة، وأمام أهوال الواقع الكئيب، وهنا يسيطر عليه ــ تصويرًا ــ نسبية الأشياء إذا ما قيست بقوى الطبيعة ورموز انتصارها (٣٥)، وإن حاول الشاعر تغطية الموقف بما عرضه من مظاهر الحضارة المادية، ولكنها تظل قاصرة قصورًا شديدًا أمام تكثيف لوحة الزمن بأبعادها المتكررة (٣٦-٤٠).

ومع استمرار حرصه على كسر حاجز الزمن من خلال إعمال ذاكرته بكل

فعالياتها يعمد الشاعر إلى ضروب من هذا الاختزال اللغوي الذي يستجمع فيه ملامح حـيرته، أو يسـتند فـيه إلى التكرار اللفظي المتعمد (٤٣)، وبعده مباشرة يختصر النتيجة التي تحكمه عبر رحلة الأحزان التي عاشها، وخبر الطريق إليها(٤٤).

وبـدا واضـحًا حرصه الشديد في تصوير رحلة العودة المكررة إلى الماضي، وكأنهـا فـي كل مرة تعكس جانبًا إضافيًا من جوانب خوفه وتردده وحذره، وعندئذ يعود إلى استجماع حواسه في إطار من تفريغ ما أجمله من لوحة الماضي الكسروي، تلـك التي عرضها في البيت(٤٥)ثم فصل أركانها في الأبيات(٤٦-٥٠) وفيها يعود إلـى التدرج بين المشهد البصري (٤٦) ثم الصوتي (٤٧)، ثم الحس العام (٤٨)، ثم منطق التحدي المطلق (٤٩) ثم عودة إلى طرح الحس العام في البيت (٥٠).

وكأنـه يصـل بعـد هذا الاستطراد وذلك العمق التصويري إلى الإنذار بختام رحلـته الكئيبة من خلال ما يطرحه من تعادلية الرؤية بين البكاء والانصراف عن مـنطق تقليدية الباكي (٥١)، وعندئذ قد يعمد إلى التبرير النفسي للموقف بتبرئة نفسه من حس الشعوبي (٥٢) وهو ما يدعمه بتصوير أسباب اندفاعه إلى أصحاب الإيـوان انطلاقًا من الواقعين النفسي والتاريخي معًا (٥٣)، وعندها يستوقفه انتقاء الحسنات من قلب التاريخ (٥٤)، وهو ما ينتهي فيه إلى إطلاق الحكمة التي تفرض نفسـها مـع حوار الختام، وربما عكست بذلك الصورة المثالية التي كان يجب أن تسود مدائحه، والتي ربما افتقدها كثيرًا إلا في هذه السينية المشهورة.

ولعل تكرار الصور والإفادة منها ـ على هذا النحو وأشباهه ـ هو ما ينطبق علـى التصور العام لدى الشاعر، حتى في المرحلة السابقة من حياته، يوم حاول صياغة فهمه لوظيفة المدح في قوله لممدوحه :

وأرى الناسَ مجمعين على فضـ ـلك مـا بيـن سـيدٍ ومسودِ

وإن كان يسير فيه أيضًا على نهج أستاذه أبي تمام في قوله :

لمـا كرمـت نطقت فيك بمنطق حـقٍ فلـم أظلـم ولـم أتحرب

وعلى مستوى محتوى القصيدة كلها لا نستطيع الزعم بأن البحتري قد قصد بها إلى معارضة فنية صريحة لقصيدة قديمة سُبق إليها، ولكن الإشارة تبدو ضرورية إلى ما قد يبدو من تشابه بينها وبين إحدى القصائد التي تلقاها من لدُن شعراء الجاهلية، فهل كانت الصور قائمة في ذهن البحتري على نهجها، لأنه اطلع عليها بالفعل ووعاها، أم أن القضية لا تتجاوز توارد الخواطر وتشابه الأفكار، مما أدى إلى التقاء المعاني وتقارب الصور، وخاصة أن التشابه بين القصيدتين لم يرد من خلال الشكل الفني، بقدر ما ورد من خلال الصور وبعض المعاني والسياقات اللفظية التي قد يحسن عرضها هنا لزيادة التعرف على الأبعاد الفنية التي ترصدها كلتا القصيدتين، يقول الأسود بن يعفر النهشلي(١).

نام الخليُّ وما أحسُّ رقادي	والهم محتضر لديَّ وِسَادي
من غير ما سقم ولكن شفّني	همٌّ أراه قد أصاب فؤادي
ومن الحوادث لا أبَا لَكَ أنني	ضُرِبَت عليَّ الأرضُ بالأسْداد
لا أهتدي فيها لمَوْضع تلعة	بين العراق وبين أرض مراد
ولقد علمت سوى الذي نبأتني	أن السبيل سبيلُ ذي الأعواد
إن المنيةَ والحتوف كلاهما	يوفي المخارم يرقبان سوادي
لن يرضيا مني وفاءَ رهينة	من دون نفسي طارفي وتلادي
ماذا أُؤَمِّل بعد آل مُحَرِّق	تركوا منازلهم وبعد إياد ؟
أهل الخورنق والسدير وبارقٍ	والقصر ذي الشُرفات من سنداد
أرضًا تخيرَّها لطيب مقيلها	كعبُ بنُ مامةَ وابنُ أمّ دؤاد
جرت الرياحُ على محلِّ ديارهم	فكأنما كانوا على ميعاد
ولقد غُنوا فيها بأنعم عيشة	في ظل مُلْك ثابتِ الأوتادِ

(١) ديوان المفضليات، ص

نزلوا بأنقرةٍ يسيل عليهمُ   ماءُ الفرات يجيءُ من أطواد

فإذا النعيم وكل ما يُلْهى به   يومًا يصيرُ إلى بلىً ونفاد

في آل غرْف لو بغيتَ لي الأسىَ   لوجدت منهم أسوة العُدّاد

ما بعد زيد في فتاةٍ فُرّقوا   قتلا وفنيًا بعد حسن تآدى

فتخيّرا الأرض الفضاء لعزّهم   ويزيد رافدهم على الرفّاد

إما تريني قد بليتُ وغاضني   ما نيل من بصري ومن أجلادي

فلقد أروحُ على التجار مُرَجّلاَ   مذلا بمالي لَيِنّاً أجيادي

ولقد لهوتُ وللشباب لذاذةٌ   بسلافة مزجت بماء غوادي

من خمر ذي نطف أغن منطق   وافي به لدراهم الإسجاد

يسعى بها ذو تَوْمتين مشمر   قنأت أنامله من الفرصاد

والبيض تمشي كالبدور وكالدُمى   ونواعم يمشين بالأرفاد

والبيض يرمين القلوب كأنها   أُدْحِيُّ بين صريمة وجماد

ينطقن معروفًا وهن نواعمٌ   بيض الوجوه رقيقة الأكباد

ينطقن مخفوضَ الحديث تهامُسًا   فبلغنَ ما حُوّلن غير تنادي

ولقد غدَوْتُ لعازب متناذر   أحوى المذانب مؤنق الرواد

جادت سواريه وآزر نبته   نفأ من الصفراء والزباد

بالجو فالأمرات حول مغامر   فبضارج فقصيمة الطراد

بمشمر عَتِدٍ جهيزٍ شدُّه   قيد الأوابد والرهان جوادِ

يشوى لنا الوحد المُدل بحضره   بشريج بين الشدّ والإيراد

ولقد تلوت الظاعنين بجسرة   أُجُدٍ مهاجرةِ السقاب جماد

عيرانة سدَّ الربيع خصاصها   ما يستبينُ بها مقيلُ قُرادِ

فإذا وذلك لا مهاة لذكره   والدهر يُعقبُ صالحًا بفساد

إذ لا يخفى ما بين الواقع النفسي لكلا الشاعرين من أوجه التشابه وملامح الالـتقاء، حيث تكاد المحاور التصويرية تلتقي وتتفق، تبعًا لاتفاق طبيعة التجربة التـي دارت حـول ماضٍ يكثر كل منهما البكاء عليه، وبين حاضر يضيق به إذا قورن بنعيم الماضي وطبيعة الحياة فيه، ويبدو التخاذل إزاء تجربة الشيب قاسمًا مشتركًا مطروحًا بينهما.

وفـي مقابل تلك المواقف النفسية تكاد المعادلات الموضوعية تتشابه، ذلك أن إيـوان كسـرى الذي اتخذ منه البحتري (معادله) يعد أثرًا فارسيًا عريقًا جار علـيه الدهـر ــ أيامه ولياليه ــ حتى حطمه وهدمه، مما يجعله شبيهًا بآثار آل محـرق من إياد. وهو ما صوَّره الأسود من معالم قصورهم، أو ما تبقى منها في الخورنق والسدير وغيرهما.

ذلك أن مشهد الخراب يظل مسيطرًا على كل من الشاعرين، متسقًا مع الحالة النفسية له، لعله يسقط من خلاله الأبعاد الكئيبة للتجربة، وهو ما اتسع عنه الحديث والتصـوير في القصيدتين : في لوحة الشيب وما يصحبها من بلورة هموم الشاعر حيـن تجـتمع علـيه، فـيذكر من ماضي شبابه نعيم الحياة وترفها، وتشغله منها تفاصـيل الصور التي سرعان ما يعقد بينها المقارنة وبين آلام حاضره، ويعكس ما يشيع فيه من متاعب الشيخوخة التي يعانيها ويضيق بها إلى مدى بعيد.

وإذا بكـلا الشاعرين قد اتخذ من المقدمة مشجبًا يعلق عليه همومه وآلامه، وراح يصب من خلاله غضبه على الزمن، مصورًا ذلك العداء الذي يحكم علاقته به في المقدمة، أو في غيرها من أبيات تتناثر في زحام جزئيات موضوع القصيدة.

ثـم تبقى لوحات الوصف مكررة بين الشاعرين أيضًا، حيث يتخللها تصوير الخمر ــ في مسلك هروبي ــ كمسلك هروبي، يتمنى كلاهما أن يتجاوز به حاضره، وأن يعود عبر حواجز الزمن إلى الماضي، بما شهده من حيوية الشباب ورونقه.

وكلاهمـا يستوقفه مشهد الرحيل، حتى راح يصوره في قصيدته من منطق

الحـزن والكآبـة، فمـا كـان الرحيل عند كل منهما إلا إيذانًا بمزيد من الاكتئاب والتشاؤم، وهو رحيل لا يجد فيه الشاعر رفقة إلا همومه التي تكاد تزاحمه على ظهر ناقته، إذا استعرنا الصورة التي رسمها البحتري نفسه.

وعلـى أسـاس من هذا التصور يمكن الزعم أن ثمة رصيدًا تراثيًا لسينية البحتري ربما يكشفه لقاء الحالة النفسية التي عاشها مع نظيرتها لدى الأسود بن يعفـر، حيث بدت الصور متشابهة عبر القصيدتين إلى مدى بعيد، دون أن يعني ذلك أن نزعم بأن ثمة حرصًا على المعارضة الشعرية، فهي لا أساس لها هنا على مسـتوى الشـكل، بـل يظل الأساس الذي لا يقبل طويل جدل أن صورًا كثيرة قد اتفقـت بين القصيدتين بكل ما تدل عليه تلك الصور من مواقف نفسية تشي بهذا التشـابه وتؤكده، وتظل علامة دالة على تأثر المتأخر بالمتقدم، كما تظل مؤشرًا من مؤشرات التوحُّد النفسي عبر تلك التجارب المتشابهة حين يحكيها الشاعر في أي من عصور الحركة الأدبية.

• • •

ويدور ثالوث الصراع على مدار أبيات القصيدة حول الذات ـ الدهر ـ الإيوان، ومـنها يتضـح كيف تحول الدهر إلى قاسم مشترك يلح الشاعر على التعرض له وتصـويره، ثـم يعمـد إلى تكثيف الصور حوله حين تتوالى جزئياتها، ثم يكتمل إطارهـا مرة في المقدمة حين صور صراعه مع الدهر (٢، ٣، ٥)، وهو ما عاد إلـيه استطرادًا حين استوقفه الشبيه، أو استبد به النظير من خلال واقع الإيوان أمام الدهر أيضًا (٣٧، ٣٨، ٣٩).

وبين المشهدين نراه يُخرج بدقة مشهدًا من الصراع بين الذات والإيوان في صورة من صور التوحد أمام قسوة الدهر وعنفه على النحو الذي احتوته الأبيات (١١، ١٢، ١٣).

وعندئذ تبدو القسمة عادلة بين هذا الثالوث المتصارع الأطراف بما يشي بحالة الشـاعر الكئيـبة، فإذا بالذات تعلن عن نفسها في البداية، ثم يعلن الإيوان عن نفسه

عــبر مشاهد الماضي، وبينهما تتراءى الحقيقة المرة حين يعرض مشاهد الاستسلام لكــل مــنهما ــ الــذات والإيوان ــ أمام قسوة الخصم العنيد ــ الدهر ــ وهو ذات الإحســاس المتضــخم إزاء استشــعار الضياع المشترك، أو ــ بمعنى أدق ــ مشهد انســحاب الذات وتضاؤلها أمام مصطلحات الزمن المتعددة التي رددها الشاعر مرارًا على مدار القصيدة.

وهــنا يصح طرح سؤال حول مبررات انصرافه عن القصور العباسية التي طــال بهــا عهده، أو ارتبط بها وجدانه عبر خمسين عامًا من حياته قضاها بين رياضــها، وفي مدح خلفائها، وأكثر من وصفها وتصوير معالم الحياة الحضارية فــيها ؟ وتفــرض الإجابــة ــ هــنا ــ نفســها من واقع صناعة ذلك " المعادل الموضــوعي " الــذي بدا الشاعر أمينًا مع نفسه في رحلة البحث عنه، فمازالت القصور العباسية حديثة عهد بقياس الزمن الطويل الممتد عبر أغوار التاريخ، فلم تعــرف مــن صور الدمار مثل ما عكسه الإيوان، وكأن الشاعر لم يشأ أن يشوه ماضــيه فــي زحام تلك القصور، وكيف مثلت بالنسبة له صورة متدفقة بالترف ونعيم العيش، باستثناء ذلك المشهد الذي استوقفه من قصر "الجعفري" يوم مقتل "المتوكل"، وهو مشهد لا يتمنى استدعاءه في ذاكرته، ولا أن ينطلق من خلاله، إذ يكفــيه ما صوره من جوانبه في مطلع قصيدته الرائية في رثاء الخليفة من قبل. أمــا وقد استوقفته تجربة الشيب، وكآبة الواقع، ففي ذلك مدعاة لمزيد من تأمل ســياقات الأشــياء النســبية أمام سطوة الزمان، ومنها ــ بالطبع ــ ذلك الإيوان العتيق الذي شهد ضروبًا من تداعيات القهر، أو صورًا من المقاومة معًا.

ومــع هــذا فــلا مانع من تصوير الإيقاع الإليم لتلك الذكريات الكئيبة، مما يضاف إلى ذات البعد النفسي الذي عاشه الشاعر في خريف عمره، فاجتمعت على نفســه كــل همــوم الدنيا التي حضرت رحله ــ على حد تصويره ــ فكان ضمن إطارهــا هموم "الماضي" الذي أصبح مجرد ذكرى أليمة حفرها الزمن في أعماقه،

وهمــوم "الواقــع" الــذي اعتزل فيه مباهج الحياة، وراح يتأمل ذاته، ويحاسبها، ويستبطن حقيقتها وجوهرها، وكأنما جمع من الخيوط الكئيبة ما يكشف عن وحدة الخــط النفســي المتجانس عبر القصيدة حيث تركزت معالمها الكبرى بين مشاهد الحزن والاكتئاب والاستسلام.

من هنا كان البحث عن " المعادل الموضوعي " وكان تصويره لدى الشاعر من واقع اختيار محدد لهذا الإيوان، بدليل ما تجلى من موقفه في السينية مخالفًا لمــا عرضه من وصف للإيوان ما تجلى من مدح لأهله يوم كان يقف أمام واحد من ممدوحيه ليقول :

قــد محــنا إيــوان كسرى وجئنا   نســتثيب النعمى من ابن ثوابه

وكأنمــا يشــف عن انشغاله المتكرر بإيوان كسرى، ولكنه انشغال من نمط متميز هنا، فلا هو يمدح، ولا هو يستثيب، ولكنه يبكي، وقد اتخذ مقدمات بكائه من واقع اختياره له معادلاً موضوعيًا مشابهًا لواقعه النفسي على ذلك النحو من الدقة.

وقــد جــاء ذكره للإيوان في الماضي بمثابة مرور سريع من خلاله جزءًا من الحضــارة الفارســية، دون أن يشــغله مــنه لحظة الألم التي انبعثت في نفسه هنا بالتحديد، فربما حلا له من قبل أن يتحدث عنه مرددًا صورته في ذاكرته، وهو يعيش نمطًا مدحيًا مكررًا في حياته، على غرار ما أبداه في مدح عبدون بن مخلد حين قال:

زورة قُيضــت لإيــوان كســرى   لــم يــردها كســرى ولا إيوانه

وعــندها قــد تنكشف المفارقات بين صورة الإيوان نمطًا عارضًا من أنماط الحضــارات القديمة عبر عليها الشاعر مرور الكرام، وبينه حين يتحول إلى معادل موضوعي بهذه الدقة المطروحة بين منطقتي التصوير والتقرير على مدار القصيدة.

* * *

وتتوزع المساحة بين جنبات النص عبر أجواء غائمة، ربما تتوحد دلالاتها النفسية، أو يتشابه إيقاعها أحيانًا، ابتداء من حوار الشاعر المتكرر حول لوحات الماضي ومشاهد الحاضر، وهو تكرار ينهض به بناء على اختيار المدقق للصور، طبقًا لحدود الإيقاعات النفسية وأبعادها، ذلك أن الموقف قد يستدعي هذا الاختيار المحدد لشرائح التجربة، حتى تسير في نسق واحد متقارب، يكشفه توقف الشاعر عند " الزمن " عبر مصطلحات مختلفة لا يكاد يبين منها سوى خوفه وفزعه من مواجهته، سواء ما تحدث عنه تحت مصطلح " الدهر " أو ما أشبهه من بقية مصطلحاته : الأيام، والزمان، البلوي، الخطوب، الهموم، الليالي، إلى جانب الانعكاسات الموحدة التي تحكي ردود الفعل لكل من تلك المصطلحات تعلقًا بموقف الشاعر بين التخاذل، والتزعزع، والتعاسة، والانتكاسة، وما أصابه من المس، أو دوافعه إلى محاولة التسليّ والتعزّي، إضافة إلى حيرته إزاء ما تعكسه حواسه المختلفة من صور هذا الواقع المرير، أو مشاهد الماضي الكئيب الذي لم يتبين منه – على مستوى التصوير – سوى الخفوت، وإغماض الجرس، وإشارات الخرس، حتى بدا صريع الضياع بين عزاء النفس من خلال أي من الزمنين الماضي والحاضر على السواء، إنه الضياع الإنساني العام في مجمل أحواله على الإطلاق.

وتتسع لديه المساحة الزمنية استطرادًا بين الماضي والحاضر، فتبدو مشوبة بتعجبه من الزمن تعجب الساخط المندهش الذي لا يستطيع مقاومته، إلا أن يعطي الموقف بعدًا حكميًا يستأنس به، ويحاول أن يجد عن طريقه مخرجًا من المأزق أمام المدلول العام الذي يكتفي بطرحه، حين رأى الزمان (وقد مال هواه مع الأخس الأخس ..) فماذا بقي له منه إذن ؟ وماذا ينتظر منه من إنصاف ؟

وتبعًا لتوزع المساحة الزمنية وتنوعها بين الماضي والحاضر، أو ذلك القرب في موازاة ذاك البعد، تتباين المشاعر الإنسانية لدى الشاعر نفسه بين تداعيات

لحظـة الـندم والتحسر، وبين لغة الحنين ولهجة الألم إزاء ما يعرضه موزعًا بين الشـام والعراق، خاصة حين يحيل الموقف إلى صورة البيع والشراء، مما يصوره مغلفًا أيضًا بفشله وكآبته في زحام ضغوط تلك " البلوى " التي حلت به.

وتستمر ردود الفعل لديه إزاء التناقضات الزمنية، ليطرح منها بعدًا آخر من خـلال قسمة الزمن، بين ليل ونـهار، وهي اللمحة السريعة التي ربما تتفاعل فيها الذات مع شريحة محدودة من الزمن، وكأنها تختطفه خلسة، حين يطرح في رؤية حكمية عامة أنه لا يرضى أن يهان، ولا أن يبيت ليلة في موضع لا يكرم فيه، أو أن يصيبه قليل من جفاء من خلاله (١٠).

ويـتقلص لديه التناول الخاص لحدود أزمته في خضم ذلك الضياع المطلق أمـام صـولة الزمـن، إذ لا يستوقفه من هذا التناول سوى عرض صيغَتَي اللِّين والجفاء، ليجعل منهما معيارًا للتوقف، ومزيدًا من تأمل طبائع العلاقات التي تزيد همومه عمقًا، أو تؤهله لبغض الواقع، وتسجل مزيدًا من التمرد عليه، وبذا تقود المساحات الزمنية في النص إلى مساحات انفعالية من جنسها، يغلب عليها معجم الاكتـئاب، وسـمة الحزن، وطابع الألم، وهو ما يزداد عمقًا من واقع المساحات التاريخـية التـي تعرض على الواقع نفسها، وبدا جانب منها مطروحًا من منطق الشاعر مرارًا: (وقديمًا عهدتني ..)، (وتماسكت ..)، ولكنه سرعان ما يتخاذل في استمرار حديث (الأنا) ليتوقف طويلاً أمام مشاهد التاريخ، على النحو الذي أبرزته كـاملاً لوحـة (أنطاكية) بكل ما نطقت به من معطيات تاريخية (٢٢-٢٨)، وهي التي تنعكس، انفعاليًا، على الشاعر إلى حد الخلط بين الوهم والحقيقة، خاصة إذا بدا عاجزًا عن الخلاص منها إلا من منطلق حوار خمري يفتطه، لعله يعكس جانبًا عميقًا من رغبته في ذلك ا لفرار وتجاوز أزمته أزاءه.

ولعـل كمًّـا مـن العجـز عـن مواجهة الحقيقة قد دفع الشاعر دفعًا إلى الاسـتغراق فـي مثل هذا المستوى الخطابي في مشهد اللوحة بالذات، (لو تراه،

علمـــت، وهو ينبيك .. فإذا ما رأيت .. ارتعت ..)، صحيح أنه لغة التجريد بدت مكـــررة لـــدى الشـــاعر القديم، ولكنه سرعان ما يحيله إلى التفات بلاغي حائر، يعكس شيئًا من قلق الشاعر إزاء كل ما يشاهده، فلعل قدرًا من العزاء ينبعث لديه من واقع تلك الصياغات الخطابية المتكررة.

وتـــبقى المساحة التاريخية للنص مرهونة في جانب منها بالواقع العنصري الـــذي لم يجد الشاعر بدا من التعرض له، وكأنه يحاول تبرئة نفسه من أن يتهم فـــي أصـــالة عروبته، فراح يعرض لدوافعه، ويحكي أسرار اندفاعه إلى الإيوان بالذات من منطلق نفسي خالص لا يعرف فيه مواراة ولا مخادعة، مما ينفي عنه تهمـــة التورط في الشعوبية، فقد وضع الخط الفاصل بينها وبين بحثه المحدد عن (معادله الموضوعي) فحسب (١٦، ١٧، ٤٤، ٤٩، ٥٢، ٥٦).

وهـــو بحـــث مشـــوب بالرغبة الجارفة في تبرير المسلك، ومحاولة تبرئة الـــنفس من شبهة الاتهام، أو التورط في حس شعوبي بدا الشاعر بعيدًا عنه بكل المعايير المذهبية أو الحضارية.

وعلـــى هـــذا تلاقت بوضوح لديه المساحات الزمنية والانفعالية والتاريخية والعنصرية، حتى برزت في شكل جديد احتوته بوتقة واحدة، قوامها ذلك الانشغال المؤكـــد بمقومات (المعادل الموضوعي) الذي استغله لإسقاط تجربته بكل أبعادها من خلاله فحسب.

ويســـيطر الجـــو النفسي الجديد على البحتري فيصرفه عن نمطية الرحلة باعتـــبارها تقلـــيدًا عـــريقًا لـــم يحد عنه في مدائحه، فقد خرج من إهاب المادح المتكسب حين يرمي إلى المناورة مع ممدوحه، أو حفزه إلى مزيد عطاء، أو حتى حيـــن يصور ــ على النهج التقليدي أيضًا ــ ما يوحي بخروجه النفسي من كآبة المقدمة لينتقل إلى موضوع القصيدة.

مــن هــنا بدت جدة المعالجة أشد ما تكون ارتباطًا بجدة الدوافع وتغايرها مع السـياق النفســي الجديــد إزاء يقظــة الشاعر، ومن خلال بحثه الدائب عن معادلة الموضــوع، أو مــن واقع إحساسه بالاغتراب، وتصويره رموز المواطنة، وبواعث الارتحــال من صميم ذلك المنطلق الذي يوزع فيه نفسيًا بين تباعد المكان، ثم تباعد الــزمان بيــن مــاض بعــيد وحاضر معيش، وهي رموز تحكي ـ بصدق ـ واقعه النفســي، بدلــيل محاولاته المتكررة لأن يعود ـ خلسة ـ إلى استثارة ذلك الماضي لعله يتلمس فيه بقايا من عزاء الذات عن ضغوط الواقع الذي اشتد ثقله عليها.

ومــن هــذا المــنظور ـ أيضًا ـ تأتي الرحلة ـ هنا ـ غير تقليدية على مستوى الشكل، ذلك أن الشاعر لم يشغل بمقدمة الأطلال، ولا حتى بما يشبهها من مقدمــات موروثة بقدر ما خاض مجالاً جديدًا بدا لديه ـ رحبًا ـ طرح من خلاله صــيغًا إبداعية خاصة حول مقدمة (نفسية) من نمط فريد لديه، ولدى غيره أيضًا مــن شعراء عصره، فإذا بحديث الذات يطغى ويتكرر، ويمثل مساحة كبيرة بهذا الوضــوح من المقدمة التي بدت ـ بدورها ـ مغرقة في الذاتية، على غرار تلك الصــراحة المطروحة في بيت المطلع، والتي أعقبها صراع النفس إزاء الدهر في الأبــيات (٢، ٣، ٥) إلــى أن انــتقل من منطقة الصراع إلى التوقف عند رموز المواطــنة، أو حــيرة النفس بين الماضي والحاضر، ليسجل باعثًا جديدًا، إلا أن رحلــته هــو نفسه ظلت تعكس ذلك الباعث الذي استوقفه في مقدمته ضربًا من الحوار النفسي الداخلي حول اعتداده بذاته، أو رفضه لأن يستذل أو يهان أيًا كانت طبــيعة المكــان الذي ينزل به، ومن ثم فقد اتخذ رفاقًا من نمط جديد في رحلته، وكذلــك خــط لها وظيفة جديدة يتعزى من خلالها، ويتأسى من واقع التشابه بينه وبيــن الإيــوان، وإذا هو يستعيد بذلك جانبًا من ذكرى شبابه، وكذلك من شباب الإيــوان، ممــا ثقفه من سراديب التاريخ التي ألم منها بجوانب كثيرة، فلاشك أن هــدف الــرحلة لديــه قــد بدا في شكل جديد، حيث أصبح ذا دلالة متميزة يشكل معجمهــا التصــويري مــن تشخيص الهموم له رفاقًا، ومن قدرة الخطوب على

التلاعب بذاكرته كإنسان، ومن طبيعة المكان الذي سيشد إليه الرحال بعيدًا عن الممدوحين وضجيج قصورهم العامرة.

وإذا هو يقصد إلى ذلك الإيوان الخرب، يتأمل معالم خرابه، ويتذكر إطلالة الماضي من خلال تاريخه العريق المشرق، وفي زحام حواره حول رحلته يردد من الأعلام ما يشي بتوثيق ما يحكيه من ناحية، ويعكس ما يدور بخواطره إزاءها من ناحية أخرى، وإذا بالأعلام هنا تكشف عن واقع نفسي متميز، حيث تلتقي حول (الإيوان)، أو (أبيض المدائن)، و(آل ساسان)، و(جبل القبق)، و(خلاط ومكس)، و(الجرماز)، و(أنطاكية)، و(الروم)، و(الفرس)، و(أنوشروان)، ومنها يتضح ضخامة رصيد الفرس لدى الشاعر باعتبار جنسية (معادله الموضوعي) الذي توحُّد معه إلى هذا المدى، فلم يشغله من أمر الروم إلا ما عرضه عرضًا في صورة (أنطاكية)، ولم يشغله حتى من مصادر عروبته سوى ما تذكره للأطلال العربية التي رآها من منظور آخر لأول مرة، ربما بدا فيه محقًا حين استكشف تمايزها عن أطلال الفرس، وهو تمايز أملاه عليه واقعه النفسي، واختياره لهذا الأثر بالذات، فما بقى له من أطلال العرب لا يتجاوز أن يبرز في رموز (سعدي) أو ذكر (عنس) و(عبس) أو مشهد الناقة الذي سبق أن عرض له في مشهد الرحيل.

ويظل واضحًا لدى الشاعر أنه قصد إلى الخضوع لواقعه النفسي، دون شديد احتراز إزاء مشكلات (الشعوبية) التي ضج بها عصره، وتورط فيها غيره من الشعراء من ذوي الأنساب غير العربية، أو التي لم تصفُ عروبتها تمامًا.

من هنا بقى الطلل التقليدي لديه مجرد مؤشر من مؤشرات تعميق حسه التراثي فحسب، وإذا هو بمثابة جزء من معالم الذاكرة الفاعلة التي ازدحمت بمادة التاريخ، وتزاحمت عليها صور الموت ولوحات الدمار، وهو ما دفع الشاعر دفعًا إلى التأكيد على ذلك التوازي النفسي بين الدهر وبين وضعه إزاءه من ناحية، ثم بين الإيوان وبين الدهر من ناحية أخرى، وأخيرًا بينه وبين الإيوان خروجًا من

وسـيط المعادلـة إلـى هذا التشابه المؤكد الذي أبرزته لديه لغة الاستطراد حول الدهـر كخصـم مشـترك، ثم تكثيف مصطلحاته في كل لوحة على حدة، إذ تبدو جزئيات الصورة متوالية على نحو ما اصطنعه في رصد المساحة الزمنية للإيوان من خلال الأبيات (١٨، ٢٠، ٢٢، ٢٣) من ناحية ثالثة.

* * *

وتكـاد الصـيغ اللفظية تتقارب في مرثية النفس والإيوان هنا، وبينها في مرثية الخليفة المتوكل وبكاء قصر الجعفري في رائيته، وكأنما عكف الشاعر في كل على معجم البكاء والحزن بدقة مقصودة مما تكشفه ألفاظه التي يستوقفنا منها في رثاء الإيوان ــ على سبيل المثال ــ زحام لفظي حول جدول الكآبة ابتداء من صـون الـنفس عـن الدنس إلى التعاسة، والنكس، والنحس، والأخس، والغبن، والوكـس، والبلوى، والمس، والهموم، والأسى، والدرس، والخطوب، والرمس، والمـآتم، والمـنايا، والخفوت، الجرس، إشارة الخرس، الفراق، الليالي، الدهر، الأيام، كوكب النحس، النكس، وشك الفراق، محاولة التعزي والتأسي التي تكررت لديه كثيرًا.

وليس خافيًا ما بين هذه الألفاظ ــ في مجملها ــ من اتساق وتجانس حول محوريـة الـبعد النفسي الواحد، وكأنما مثلت من خلاله خطًا واحدًا يشد جوانب الـتجربة، ويعكس صدق النفس من خلالها، ويكشف تناثرها بين الأبيات ما يؤكد هـذه الحقـيقة، حـتى تظـل بمثابة الخيط الجامع بين أبيات القصيدة وصورها الجزئية، وكأنها الضمان لعدم انفلات الوحدة الكلية من إسار ذلك النموذج النفسي المتراكب بما فيه من تشابك الأبعاد.

ثـم يزداد لديه رصيد الألفاظ حين يجمعها في نماذج أخرى. تعكس الطبيعة النوعـية للحـزن الكامن في أعماقه، ولينطلق بها من إسار واقعه، فيكشف عن صـداه في أعماقه، على عكس ما أورده من ندرة لفظية تحكي بعضًا من أحداث

الماضي حين يختار من معالمه ـ تحديدًا ـ الحوار حول : الأنس ـ اللين ـ العرس ـ العجائب ـ العمران ـ الصبابة ـ ليضع في موازاتها جميعًا مشاهد الواقع الذي يحاول منه الفرار بلا جدوى، فيجعل قوامها ذلك التكثيف اللفظي الذي عمد إليه من واقع معجم اليأس ومنطق الاستسلام، مما يذكرنا بمعجمه اللفظي يوم أن رثى الخليفة المتوكل في رائيته التي بدا فيا صادقًا مع نفسه صدقه مع الحدث على المستوى الانفعالي، حيث زاوج على نفس النسق بين الماضي والحاضر، على نحو ما سجلته ألفاظه الباكية التي اتخذ منها معجمه منذ رسم لوحة القصر بعد وقوع حادث الاغتيال فيه، وقد : أخلق داثره، وأغارت عليه صروف الدهر، وقوض باديه وحاضره، وتحمل عنه ساكنوه، وتساوت قبوره ودوره، وريع سربه، وذعرت أطلاؤه، وهتكت أستاره، وقد أوحش من أهله، وتزاحمت فيه صور الموت، وتعرض ريب الدهر دون أنصاره، وأحاط به حتفه، وتناهت مدته، وإذا الخليفة في خضم هذه المشاهد التصويرية يبدو : صريعًا، مغتصبًا للقتل، يجود بآخر أنفاسه، تجرى على الأرض دماؤه، وقد أريقت تلك الدماء في (جنح الليل الأسود)، ولم يعد ثمة مجال إلا للبكاء والنعي فحسب.

وهو المعجم الذي يضع الشاعر له نقيضًا حين تشده ذكريات الماضي القريب، وإن بدا قياس الماضي هنا مختلفًا عن ذلك النموذج الكسروي الذي يمتد زمانًا طويلاً في أعماق التاريخ، حيث يتحول الموقف هنا على وجه السرعة من خلال مشهد القتل نفسه عبر ذلك المشهد الذي عده الشاعر دهرًا طويلاً، فصل بين معجميه، فراح يلتقط من الألفاظ ما يرسم به لوحة الماضي بنفس العمق، وإن بدا تصويره أدق بحكم ذلك الصدق الانفعالي الذي سيطر عليه في المشهد كله، فكان الزمان : ناعمًا، رقت، حواشيه، أورق ناضره، وإذا القصر في زحام ذلك الماضي صورة من الحياة المترفة ملأته ملامح الأنس فكان يبهج زائره، وحسنت للعين مناظره، وباتت الخلافة فيه طلقة ببشاشتها، وأشرق فيه الملك، وجمعت إليه الدنيا بهاءها، وبدا العيش فيه طيبًا غض المكاسر، وتمتعت قصوره بهيبة

الخلـيفة، وعـندها بدا الخليفة عميدًا للناس، ينهي الدهر ويأمره، وإذا بالمشهد يكـتمل مـن خلال صورة " ولي العهد " التي استوقفه معجمها اللفظي بين تكرار حـواره حـول الواتر والموتور، والدم، والدهر، والمشكوك فيه، وغدر السيف، وقـبح إشـهاره، وإراقة دم الخليفة، وهجاء ولي عهده، والدعاء عليه واتهامه بالحمق والسفه.

وهو تشابه بين المواقف ينعكس في تشابه منطق الاختيار للمعجم اللفظي، وإن ظلـت المفارقـات واردة ـ بطبيعـتها ـ مـن خلال تعمق الشاعر لمنطق التصوير، والتركيب اللفظي هنا في الرائية أكثر منه وضوحًا في السينية، ولا شك أن ثمـة مفارقات تظل قائمة ـ بطبعها ـ حول أبعاد التجربة ودوافعه إلى النظم في كل من الموقفين.

الفصل الثاني

بين الإحياء والنص الأول

" التناص وحرارة التجربة "

يقول شوقي (في سينيته) :

اختلافُ النهارِ والليل يُنسي ... اذكرا لي الصِّبا وأيام أنسي

وصِفَا لي مُلاوةً من شباب ... صُوِّرت من تصوُّرات ومس

عصفت كالصَّبا اللعوب ومرت ... سِنةً حُلوة ولذةَ خلس

وسلا مصرَ: هل سلاَ القلبُ عنها ... أو أسَا جُرْحَهُ الزمانُ المؤسِّي

كلما مرت الليالي عليه ... رقَّ، والعهدُ في الليالي تُقسِّي

مستطارٌ إذا البواخرُ رنت ... أولَ الليل أو عوَتْ بعد جرْس

راهبٌ في الضلوع للسُّفْنِ فَطِنٌ ... كلما ثُرْنَ شاعهن بنقس

يا ابنةَ اليم ما أبوك بخيل ... ماله مولعًا بمَنْعٍ وحبس

أحرامٌ على بلابله الدَّوْ ... حُ حلالٌ للطير من كل جنس ؟

كلُّ دار أحق بالأهل إلا ... في خبيثٍ من المذاهب رجس

نفسي مِرْجَلٌ وقلبي شراع ... بهما في الدموع سيري وأرسي

واجعلي وجهكِ (الفنار) ومجرا ... كِ يدَ (الثغر) بين (رمل) (مكس)

وطني لو شُغِلْتُ بالخلد عنه ... نازعتني إليه في الخلد نفسي

شهد الله لم يغب عن جفوني ... شخصُه ساعةً ولم يخلُ حسي

وكأني أرى الجزيرةَ أيكاً ... نغمت طيرُه بأرخم جَرْس

هي (بلقيسُ) في الخمائل صرْحٌ ... من عبابٍ وصاحبٌ غيرُ نِكس

لبستْ بالأصيل حُلَّةَ وشي ... بين صنعاءَ في الثياب وقس

قذها النيلُ فاستحتْ فتوارتْ ... منه بالجسرِ بين عُرْيٍ ولبس

وأرى النيل (كالعقيق بواديـ ... ـه وإن كان كوثَر المتحسي

ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم ... الذي يحسر العيون ويُخسي

لا ترى في ركابه غير مُثْنٍ ... بجميلٍ وشاكرٍ فضلَ غرس

وأرى (الجيزةَ) الحزينةَ ثكلَى ... لم تُفِقْ بعدُ من مناحة (رمس)

أكـثرت ضـجة السـواقي عليه ... وسـؤال الـيراع عـنه بَهمْسِ
وقـيام النخـيل ضـفَّرن شـعرًا ... وتجـردن غـير طـوقٍ وسَلْس
وكـأن الأهـرامَ مـيزانُ فرعو ... ن بـيومٍ علـى الجـبابر نحس
أو قناطـيره تـأنَّقَ فـيها ... ألـفُ جابٍ وألف صاحب مكْس
روعـة فـي الضحى ملاعب جن ... حين يغشى الدُّجى حماها ويُخْس
و(رهيـنُ الـرمال) أفطـسُ إلا ... أنـه صُـنْع جـنَّةٍ غـير فطْس
تـتجلى حقـيقة الـناس فـيه ... سـبع الخلـق في أسارير إنسى
لعـب الدهـر فـي ربـاه صبيا ... والليالـي كواعـبًا غـير عُنْس
فأصـابتْ بـه الممالكُ (كسرى) ... (وهِـرَقْلا) (والعبقرى الفرنسي)
يـا فـؤادي لكـل أمـرِ قـرارٌ ... فـيه يـبدو وينجلـي بعد لُبْس
عقلـت لجـة الأمـور عقـولا ... كالَت الحوتَ طولَ سبحٍ وغَطس
غرقـت حيـث لا يُصـاح بطافٍ ... أو غـريقٍ ولا يُصـاخ لحِـبسٌ
فَلَـكٌ يكسـف الشـموسَ نهارًا ... ويسـومُ الـبدور لـيلة وكْـس
وموافيـتُ للأمـور إذا ... بلغـتْها الأمـور صارتْ لِعكس
دولٌ كالـرجال مرتهـناتٌ ... بقـيام مـن الجـدود وتعْـس
ولـيال مـن كـل ذات سـوار ... لطمـت كلَّ ربٍّ (رومٍ) (وفرْس)
سـددت بـالهلال قوسًا وسلت ... خـنجرًا يـنفذان مـن كل ترس
حكَّمت في القرون (خوفو) و(دارا) ... وعفـت (وائلا) وألوت (بعبس)
أين (مروانُ) في المشارق عرش ... آمـرى وفـي المغـارب كرسي
سـقمت شمسـهم فـردّ علـيها ... نورهـا كـل ثاقب الرأي نطْس
ثم غابت وكل شمس سوى هاتيـ ... ـك تبلى وتنطوي تحت رمس
وعـظ (البحتريَّ) إيوانُ (كسرى) ... وشفتني القصورُ من (عبد شمس)
رُب لـيل سـريتُ والبرقُ طرْفى ... وبسـاطٍ طويـت والـريح تنس

أتظلم الشرق في (الجزيرة) بالغر ... ب وأطوى البلاد حزنًا لدَهْسِ
في ديارٍ من الخلائف دَرْسٍ ... ومنار من الطوائف طمس
ورُبًى كالجنان في كنف الزيتو ... ن خضرٍ وفي ذرا الكرم طلس
لم يرُعْني سوى ثرًى قرطبيٍ ... لمست فيه عبرة الدهر خمسي
يا وقى الله ما أصَبّحُ منه ... وسقى صفوة الحيا ما أُمَسّي
قرية لا تُعدُّ في الأرض كانت ... تُمسكُ الأرض أن تميد وتُرسي
غشيَتْ ساحلَ المحيط وغطَّت ... لُجَّةَ الروم من شراعٍ وقَلْسِ
ركب الدهرُ خاطري في ثراها ... فأتى ذلك الحِمَى بعد حَدْسِ
فتجلّت لِيَ القصور ومن فيـ ... ـها من العزّ في منازل قُعْسِ
ما ضفت قط في الملوك على نذ ... ل المعالي ولا تردت بنجس
وكأني بلغتُ للعلم بيتًا ... فيه مالُ العقول من كل درسِ
قدسًا في البلاد شرقًا وغربًا ... حجَّهُ القومُ من فقيهٍ وقسّ
وعلى الجمعة الجلالة و(النا ... صر) نور الخميس تحت الدِّرفس
يُنزل التاج عن مفارق (دون) ... ويحلى به جبين (البرنس)
سِنَةٌ كرىً وطيف أمانٍ ... وصحا القلبُ من ضلال وهجس
وإذا الدار ما بها من أنيسٍ ... وإذا القومُ ما لهم من مُحِسّ
ورقيق من البيوت عتيق ... جاوز الألف غير مذموم حَرْسِ
أثرٌ من (محمد) وتُراثٌ ... صار (للروح) ذي الولاء الأَمَسّ
بلغ النجم ذروة تتناهى ... بين (ثهلانَ) في الأساس و(قُدْسِ)
مرمرٌ تسبحُ النواظرُ فيه ... ويطول المدى عليها فتُرسي
وسوارٍ كأنها في استواءٍ ... ألفاتُ الوزير في عرض طرس
فترة الدهر قد كست سطريها ... ما اكتسى الهدب من فتورٍ ونعس
ويحها كم تزينت لعليمٍ ... واحد الدهر واستعدت لخمس

وكـــأن الرفيف في مسرح العيــ ـــن مـــلاءٌ مدثـــرات الدِّمَقْس
وكـــأن الآيـــات فـــي جانبَـــيْه يتنزلـــن مـــن معـــارج قُـــدْس
منـــبرٌ تحـــت (مـــنذرٍ) من جلالٍ لـــم يزلْ يكتسبه أو تحت (قس)
ومكـــانُ الكـــتاب يُغـــريك ريًـــا وِرْدُه غائـــبًا، فـــتدنو للمْـــس
صنعة (الداخل) المبارك في الغر ب وآلِ مياميـــــن شُـــــمْس

* * *

مـــن (لحمـــراءَ) جُلِّلَت بُغبار الــ ـــدهـــر كالجُرح بين بُره ونُكس
كسنا البرق لو محا الضوء لحظا لمحـــتها العيون من طول قَبْس
حَصْن (غرناطة) ودارُ بنى (الأحـ ـمـــر) من غافلٍ ويقظان نَدْس
جلـــل الثلج دونها رأس (شيري) فـــبدا مـــنه فـــي عصائب برس
ســـرمد شـــيبُه ولـــم أر شـــيبا قـــبله يُـــرجى الـــبقاء ويُنسى
مشت الحادثات في غُرف (الحمـ ـــراء) مَشْىَ النَّعِيِّ في دار عُرْس
هتكـــت عـــزة الحجـــاب وفضَّت ســـدة الـــباب من سمير وأُنْس
عرصـــات تخلـــت الخـــيلُ عنها واســـتراحت من احتراسٍ وعس
ومغـــانٍ علـــى اللياـــي وضـــاءٌ لـــم تجـــد للعشـــىِّ تكرار مس
لا تـــرى غـــيرَ وافدين على التا ريـــخ ساعين في خشوع ونكسْ
نقلـــوا الطـــرف في نضارة آسٍ مـــن نقوشٍ وفي عُصارة وَرْس
وقـــباب مـــن لا زَوَرْد وتـــبرٍ كالـــرُّبى الشـــم بين ظلٍ وشمس
وخطـــوطٍ تكفلـــت للمعانـــي ولألفاظهـــا بأزيـــن لـــبْس
وتـــرى مجلـــس الســـباع خلاءً مقفـــر القـــاع من ظباءٍ وخُنَّس
لا (الـــثريَّا) ولا جـــواري الـــثريَّا يتنزلـــن فـــيه أقمـــار إنـــس
مرمـــرٌ قامـــت الأســـود علـــيه كلـــه الظفْـــر ليِّـــنات المجَـــس
تنـــثر المـــاءَ في الحياض جمانًا يـــنرى علـــى ترائـــب ملْـــس

آخـــر العهــد بالجزيـــرة كانـــت	بعــد عركِ من الزمان وضَرْس

فـتراها، تقـول : رايــةَ جيشٍ	بــادَ بــالأمس بين أسرٍ وحَبْس

ومفاتـــيحها مقالـــيدُ مُلــــك	باعهــا الـــوارث المضيع ببَخْس

خـــرج القـــوم فـــي كتائـــب صمٍ	عـــن حفاظٍ كموكب الدفنِ خُرْسِ

ركـــبوا بالـــبحار نعشًـــا وكانت	تحـــت آبائهم هي العرشُ أمس

ربّ بـــانٍ لهـــادمٍ، وجمـــوع	لمشـــت، ومحســـن لمُخِـــس

إمـــرة الـــناس همـــةٌ لا تأتّـــي	لجـــبانٍ ولا تسَـــنّى لجـــبس

وإذا مـــا أصـــابَ بنـــيانُ قـــومٍ	وَهْـــيُ خُلُـــق فإنـــه وهْـــيُ أسّ

يـــا ديـــارًا نزلـــتُ كـــالخلد ظلاً	وجـــنىً دانـــيًا وسلســـالَ أُنس

محســـناتُ الفصول لا ناجرٌ فيـــ	ـــهـــا بقـــيظٍ ولا جُمادي بقَرس

لا تحـــس العـــيون فـــوق رُباها	غـــير حُورٍ حُوٍّ المراشف لُعْس

كُســـيت أفـــرُخي بظلـــك ريشًـــا	ورَبَـــا فـــي رُباك واستدَّ غرسي

هـــم بـــنو مصر لا الجميلُ لديهم	بمضـــاعٍ ولا الصـــنيعُ بمنســـى

مـــن لســـانٍ علـــى ثـــنائك وقْفٍ	وجـــنانٍ علـــى ولائـــك حَـــبْس

حســـبهم هـــذه الطلـــولُ عظات	مـــن جديد على الدهور ودَرْس

وإذا فـــاتك الـــتفات إلـــى المـــا	ضي فقد غاب عنك وجهُ التأسّي

١

فمنذ بداية الحديث الذاتي بدأ شوقي سينيته بعرض إيمانه بقسوة الدهر، وتصوير قدرة الأيام على أن تنسى الإنسان كل شيء مع مرورها، ولذا راح يخاطب صاحبيْه ـ على سبيل التقليد ـ طالبًا منهما أن يذكراه بما كان له في ماضيه البعيد من ذكريات الصبا وأيام اللهو والأنس، الأمر الذي يكشف ـ منذ البداية ـ عن شدة حنين الشاعر إلى مصر، وطنه الذي يشير إليه هنا حين يعرض جانبًا من أيام أنسه وصباه. فبيت المطلع أقرب ما يكون إلى فن الحكمة في شطره الأول، حيث كاد الشاعر يستسلم للدهر، ويسلم بقدرته على أن ينسى الإنسان كل شيء، وكأنما اكتفى من واقعه بتصوير ذكرياته الماضية التي جرته إلى عرض تلك الأمنية التي تمنى فيها إنجاز طلبه من صاحبيه بأن يصفا له فترة مشرقة مرت من شبابه عرضًا، وكأنها حلم، أو هي من نسيج الخيال، أو كانت ضربًا من المس، إذ بدت حافلة باللهو والمجون وطيش الصبا. ونظرًا لسعادة الشاعر بتلك الأيام أحس مرورها سريعًا كرياح الصَّبا بما عرف عنها من طيب الرائحة، أو هي خلسة من نوم اقتضى من خلالها لذته التي سرعان ما انتهت حين أيقظ عينيه على آلام واقعه الكئيب.

وفي تدرج منطقي ينتقل شوقي إلى موضوعه الذي أثار أشجانه وجدد آلامه، فيطلب من صاحبيه أن يسألا مصر عما إذا كان قلبه قد سلاها، أو أن يكون الزمن قد هيأ له الدواء الذي يساعده على إحراز شيء من هذا السلو، وكأنه يستدرك حين يسجل قدرة الزمن على تضميد الجراح، وتخفيف آلام الأحزان، ومع هذا يسجل فشل الزمن في إنهاء آلامه، تأكيدًا منه لفداحة الخطب، وإحساسًا بضخامة جرحه الذي تجسد في آلام الفراق، بعيدًا عن مصر منذ نفى إلى الأندلس، ولذلك يرى جرحه مختلفًا عن طبيعة تلك الجراح التي يمكن للزمن السيطرة عليها، أو حتى الإسهام في شفائها. وهو يدعوه إلى طرح تساؤله في صيغة استنكارية " هلا سلا القلب عنها ؟ " حيث يزداد لديه الاستنكار حين يخصص الطلب بمصر بالذات، ربما لزيادة ما هو بصدده من الاستذكار واستبعاد

قدرته على شيء من هذا السلو.

ومــن الاستنكار إلى التقرير يصور شوقي محاولات الليالي، وهي تؤثر في قلــبه كلمــا مــرت به، فتزيد من حزنه وألمه، ويرق قلبه من كثرة أشجانه على عكــس عــادة الليالي مع غيره، حيث تنسى الآخرين همومهم، ولكن أنىً له هذا النسيان وهو بعيد عن وطنه مما أعجز الزمن عن مداواة جراحه.

ومن هذه الآلام النفسية ينقل المشهد إلى تصوير واقعة السفر ذاتها، عائدًا بذلــك إلى بيان أسباب حزنه وألمه، فيصور قلبه وقد كاد يطير من شدة ما انتابه مــن قلــق واضــطراب منذ وصل إلى مسامعه الإنذار بالرحيل، ماثلاً في صوت الــبواخر، وقــد شــبهها الشاعر بالذئاب في مشهد العواء، فتوقع في نفسه من الرهــبة والجــزع والخــوف الكثير في وقت ظل فيه قلبه راهبًا يقظًا فطنًا منتبهًا للســفن خشية الرحيل دونه، ولذلك حدث هذا الاتحاد أو ذلك التزاوج الذي صوَّره بيــن دقــات قلبه في ارتباطها بحركة السفن وأصواتها، كلما سمعها فاشتد قلقه وحزنه. أو ازدادت ضربات قلبه من شدة هذا الفزع الممزوج بالشوق إلى العودة،

ومن هذه المقدمات التي يرسمها ينتقل شوقي ليصور بخل اليم على الرغم مما هو معروف عنه من كرم وجود، جعله مضرب الأمثال، فراح يستنكر منه أن يــبخل عليه، حين يرفض إعادته إلى وطنه، وكأن المياه قد نضبت، فلم يعد البحر بحــرًا ولا السفن سفنًا، بل كأنه ينتقم من الشاعر فيصر على استمرار حبسه في بــلاد المــنفى بعــيدًا عن أهله ووطنه. وهنا تنطلق الحكمة العامة من خلال هذا الصــوت الســاخط الــذي يصــيح مستنكرًا لكل ما يراه من وقائع سياسية هيأت للأجنبــي أن يعــيش في مصر على اختلاف الأجناس الذي ينتمي إليها، في نفس الوقــت الذي حرم عليه ـ وهو أحد أبناء مصر ـ أن يستمتع بخيراتها أو حتى بالعيش فيها.

وإذ بشــوقي يحــاول فلســفة المواقف السياسية كلها من خلال تلك الحكمة العامــة التي شفع هذا الحديث بها، والتي رأى فيها كل وطن أحق بأهله، وهو أمر

تتقـبله طبائع الحياة، وترتضيه شرائع البشر. ومن هنا ــ أيضًا ــ راح يستنكر أن يحدث غير هذا فيراه إثمًا مكروهًا يتنافى مع نواميس الكون فقصد إلى التنفير منه.

ويـتأرجح موقـف الشاعر بين أمنياته وبين اليأس من تحقيق شيء منها، ويقـوده الأمر إلى مرحلة من اليأس والغموض إذ يرى السفينة كأنها ترفض أن تعود به إلى أرض الوطن، وهو يتحايل حين يهيئ لها الوسائل والسبل التي تيسر لها رحلة العودة المرتقبة إلى مصر، جاعلاً من نفسه ــ وقد اشتدت حراراته من هول الشوق ــ مرجلاً يمكن أن يدفعها إلى السير المتدفق، كما يقدم لها قلبه لعلها تـتخذ مـنه شـراعًا يساعدها أيضًا على تلك العودة، بل يجعل دموعه كافية لأن تصـبح بحـرًا تسير فيه وترسى. ومن هذا الخيال صور شوقي استجابة السفينة ــ كمـا تمـناها ــ مـنذ بـدأت فـي الإقلاع، وهو يتمنى أن يكون إقلاعها إلى "الإسكندرية" بمعالمها المختلفة من شمالها إلى جنوبها .. وحيث يزداد شوقه إلى " الإسـكندرية " يكـرر الحديث حولها مرارًا فيذكرها مرة بالثغر، وأخرى بالفنار، وثالـثة بـتحديد مـناطق "المكـس" و"الرمل"، وهي أماكن لها رصيدها في نفس الشاعر الذي ربما وجد متعته في ترديد اسمها، فهي قطعة من وطنه الذي يفضله على أي شيء آخر في عالمه مهما بدا عزيزًا على نفسه.

وبـذا أتـى شوقي على تصوير كل ما في الموقف من حرارة وشوق في ذكر وطـنه تعلقـا بهـذا البيت المشهور الذي يصور فيه انشغاله به دون سواه، ولو أن الجنة هيئت لها لعاوده الشوق إلى الوطن مستبدلاً إياه بتلك الجنان، بل يزداد الموقف توكيدًا حين يشهد الله على ما يقوله، ويفيض في تفصيل حنينه إليه، إذ لا يزال جفنه شاخصًـا لا يكـاد يبصر شيئًا سوى مصر وقد مثلت أمامه مثولاً قويًا جعله يراها كل ساعة وقد ملأت عليه كل حواسه ومشاعره، وأشبعت منه القلب والوجدان.

ومـن اللوحة العامة التي رسمها شوقي وضمنها حكمته المشهورة استعان ببعض التفاصيل التي تخدم موقفه النفسي بما يحكيه من ذكريات ماضيه، وعميق رغبته في معاودة أيام الصبا، إذ يذكر " الإسكندرية " برملها ومكسها، وكلما تذكر

"القاهرة" بجزيرتها هاجت أشاته، واشتدت لهفته إلى رؤية أغصانها، وسماع شدو طيورها.

كما يعاوده الحنين إلى نيل مصر الخالد، فيجسده خياله سيلاً متدفقًا في واديه الأخضر، وهو النبع الأول الذي يرتوي منها أبناؤه ارتواء الحياة على ضفافه، ولذا يتمنى الشاعر لو عاد إليه فكان له حظ في شربة منه. مما يدفعه إلى مزيد من التشخيص، إذ يرى هذا النيل ابنًا لماء السماء منذ مصادره الأولى من جبال الحبشة، إلى مجيئه جيشًا عظيمًا، أو موكبًا ضخمًا لا تستطيع العين أن تطيل إليه النظر من شدة ضخامته وعظمته وتدفقه .. وهي صورة تسجيل رسوخ صورة النيل في نفس شوقي، وإحساسه بعظمته من خلال حنينه إليه، وله في النونية ـ وهي معارضة أيضًا ـ حوار نفس المهشد النيل ومكانته في نفسه، وهو واحد من أبناء مصر الأوفياء ممن يقفون دائمًا أمامه معترفين بدوره في حياتهم، شاكرين جميله الذي يتجلى عندهم في غرسهم وزرعهم.

ثم يجره الحنين من خلال عرض مشاهد الماضي، كما سيطرت على خياله وذاكرته، إلى معاودة شكوى الأيام والزمن، بعد أن أبعد عن وطنه، وكأنه يستمد من أفلاك النحس ذلك التشاؤم الذي جنى عليه، فأدى إلى نفيه، وهو أمر لا يراه غريبًا إذا ربطه بقدرة الأفلاك على أن تكون نذر شؤم للشمس والقمر والكونيات، فلا غرو أن تجلب له هو الآخر شيئًا من ذلك النحس، بل تنسحب رؤيته التشاؤمية على الطبيعة كلها من حوله، فيراها من منظور تحكمه فيه الكآبة التي تحول دون تحقيق الأمنية لديه، وكان الزمن يقف له بالمرصاد حين يأتي دائمًا بعكس ما يتمناه.

ثم يحاول التخفيف عن نفسه حينًا من منطلق رؤيته العامة لهذا العالم الذي يصبح رهينة الحظ على مستوى الدول والرجال، فما بالك بضعف الفرد أمام صولاته وجولاته وأهواله !!

وفي إطار خياله السابح عبر ذلك الماضي البعيد يرى ديار ملوك قرطبة

عامـــرة بأهلها، وقد انتشر فيها ما عرفته من ضروب الثراء الفكري حتى ما أتى علـــيه الزمـــن تضاءل ودرس، وإن بقيت منه معالم فصولا من تحكي قصة تلك السياسة العمرانية الراقية التي تمثلت في بناء القصور .. وإن كانت تلك القصور بدورهـــا قـــد استجابت للزمن، فقد عفت أثارها وامحت، وتحولت إلى تراث بالٍ، لا يتجاوز أن يوظف نفسه في الشهادة لصانعيه بالعظمة والمجد.

ويلـــح عليه هنا مشهد العظمة الذي عاشته مدينة قرطبة عبر ذلك الماضي البعيد، حيث جذبت أنظار العالم إليها، واتجه إليها الفقهاء والقساوسة، وأصبحت أهلاً لكل الحضارات وموئلاً للعلماء، بين شرقي الأرض وغربيها، كما صارت قلعة للعمران والفكر الراسخ لولا سطوة الزمن عليها، ومحاولاته دومًا للنيل منها.

وحيـــن أحس شوقي آلام واقعه بدأ صور المفارقة بين حقيقة ما يراه وما يتراءى له في إطار التاريخ، فتبين أن ما عرضه من عظمة قرطبة لم يصدر عنه إلا فـــي غفوة أو شك من خلالها أن ينام، وعندها تخيل كل معالم تلك العظمة كما صورها، وهي أمنية كان يرجوها حقيقة وواقعًا، وألا يكون الزمن قد قضى عليها، ولكـــن أنىً له ذلك وقد أفاق من غفوته ليدرك أن الواقع شيء آخر مختلف، وأن ما عاشه لم يكن إلا ضلالاً ووهمًا من صنع خياله فحسب.

لقد برزت الحقيقة التي رآها ماثلة في مشهد تلك الديار المقفرة التي لم يعد بهـــا مـــن البشر أنيس منذ خرجت وتحولت إلى آثار، فلم يعد لأهلها أن يروا من مشاهدها المرئية والمحسوسة شيئًا إلا من خلال عالم الذكرى.

ومن قرطبة إلى مدينة الحمراء ينتقل شوقي ليصور جور الزمن عليها هي الأخرى حتى لحقت بأختها، وكأنها قد أصيبت بنفس الداء، فلم تعرف وسيلة للبرء مـــنه، بـــل كانـــت كلمـــا حاولت منه شفاء انتكست وازدادت آلام جراحها، وهي لا تتجاوز أن تكون برقًا يلمع للعين ويختفي، فمما لا شك فيه أنها عاشت مزدهرة أيامًـــا طـــوالاً، راحـــت العيون ترهقها ـــ على شموخ مكانتها ـــ فكانت مصباحًا يضـــيء لأهلهـــا إلى أن جار عليها الزمن فآذن منها بالانهيار والفناء بانهيارها،

وأحالتها مصائبه إلى مأتم بعد أن كانت ديار عرس، فتحولت إلى خراب يعيش في رحاب ذكرى التاريخ، وراحت أهلاً لالتماس العظة والعبرة في خشوع ورهبة أمام عـراقة هذا التاريخ، ومع هذا لم تفقد آثارها دلالتها على عظمة أصحابها بما في تلك الآثار من حيوية مثلتها الألوان الباقية، وكأنها الآس أو عصارة الورس، وقد اشتدت نضرتها ورواؤها فزاد صفاء ألوانها، وزادت معه حيوية نقوشها الباقية. وقد ألح شوقي على أن يخصص من مشاهد " الحمراء " بعض رسومها وخطوطها التـي تكـاد تنطق بمعالم حضارتها العريقة، حيث أصبح مجلس السباع فيها قفرًا خالصًا لـم يعـد فيه مصدر للذكرى، حتى عبر تلك الصور والنقوش والتماثيل الباقية.

وفـي تتبعـنا لمعارضات شوقي ــ دائمًا ــ يتراءى لنا شاعرًا مؤرخًا من طـراز متميز تميز شدة حسه التاريخي لأن يتحول إلى شاعر يجدد قراءة التاريخ ليكشف صراحة عن عمق هذا الحس الكامن من ثقافته بمثل ما نظمه حول (كبار الحوادث في وادي النيل)[1].

وكذا جاء تصريحه حول التاريخ في دعائه على قمبيز :

لا رعـاك الـتاريخ يا يوم قمبيز ولا طنطنـت بـك الأنـباء

وكذا في حديثه عن دولة الفرس تحقيرًا وهجاء[2] :

لا تسلني عن دولة الفرس ساءت دولـة الفرس في البلاد وساءوا

أو عند الاسكندر :

شـاد اسـكندر لمصـر بـناء لـم تشـده الملوك والأمراء[3]

أضف إلى هذا ركام الأحداث التاريخية التي استوقفته، ويمكن تأملها في قراءة

(١) الشوقيات، ١/١٧.
(٢) نفسه، ١/٢٣.
(٣) نفسه، ١/٣٠.

عابــرة للشوقيات على طريقة عرضه لانتصار الترك في الحرب والسياسة في البائية التي عرض لها في معارضته لبائية أبي تمام (٦٠/١) إلى ما يتجاوز به ذلك التاريخ الحربــي إلـــى التاريخ الديني في حديثه عن مصر وموسى (٢٧/١) إلى مولد عيسى علـــيه السلام (٢٨)، ثم حديثه عن رسالة محمد صلى الله عليه وسلم (٣٠)، إلى ما عرضه حول الهمزية النبوية من دقائق هذا الحس بدءًا من تعرضه لآدم عليه السلام (٣٤/١)، إلى المسيح والعذراء (٣٥)، إلى محمد صلى الله عليه وسلم وجبريل عليه الســلام (٣٥)، إلـــى الصديق رضي الله عنه (٣٥) إلى علي بن أبي طالب والسيدة فاطمـــة الزهـــراء رضـــي الله عنهما (٤١)، إلى غير ذلك في كثير جدًا من المواقف التاريخـــية التـــي يشـــتد شغفه بتناولها ومعالجتها فنيًا حتى تستطيع أن تعده شاعر الـــتاريخ الإسلامي، وتاريخ العروبة، وتاريخ مصر أيضًا منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمـــد علـــي فمـــا أكثر حواره حول الأهرام وأبي الهول وتوت عنخ آمون باعتبار دلالاتهمـــا التاريخية، إلى حديث عن رمسيس (٢٠/١)، أو إيزيس (٢٦)، (٢٨)، أو الكهـــان (٣٨)، ناهيك عن انشغاله بتاريخ عصره ــ وهذا طبيعي ــ مما يعكسه في قصـــائد كثـــيرة على غرار ما نظمه حول مشروع "ملنر" (٧٢/١)، أو مشروع ٢٨ فـــبراير، ومـــا يشـــبهه مـــن أحداث كبار التحم فيها مع واقعه، بدا أقرب إلى بيئته السياسية والاجتماعية منذ نشأته بباب إسماعيل على حد تعبيره :

ألخـــون إســـماعيل فـــي أبـــنائه ولقـــد ولـــدت بباب إسماعيلا ؟!

إذ تظل إشارته إلى التاريخ علامة على انشغاله به حين يصور موكبه[1] :

فـــي موكب وقف التاريخ يعرضه فلـــم يكـــذب ولم يذمم ولم يرب

بـــل كأنـــه يلتمس منه الصدق والثناء واليقين بعيدًا عن الظن أو الكذب أو الزيف، ولذا راح يتهجد في محرابه حين صور ذلك المحراب :

أفضـــى إلـــى ختم الزمان ففضه وحبا إلى التاريخ في محرابه[2]

---

(١) الشوقيات، ٦٢/١،

(٢) نفسه، ٨٧/١.

وهــو مــا ذهب إلى تصويره ــ أيضًا ــ في إعجابه بيد التاريخ على نفس الدرجة من الصدق، وقد أحاله إلى صورة :

خلــوا الأكالــيل للــتاريخ إن له ... يــدا تؤلفهــا درًا ومختلــبا[1]

وهــا هــو يعــنون لكثير جدًا من قصائده بهذه اللغة التاريخية على طريقة تناوله لــ (خلافة الإسلام)[2] وغيرها مما يزدحم به الديوان.

ولا نــريد هــنا الإطالة حول جوانب الثقافة التاريخية لشوقي إلا باعتبارها مدخــلاً إلــى ثقافته التراثية الرصينة في مجملها، ومؤشرًا من مؤشرات حرصه علــى معايشة صراعاته في سياق المعارضة الشعرية من هذا المنظور الذي ضن فــيه بما ثقفه إلا أن يعلن إفادته بما أعجب به منه، وتقديمه في مزيج بين ذاته، وبيــن تلك المادة الموروثة التي وقف عندها سواء لدى شاعر الأندلس أو شاعر المشــرق العربي، على نحو ما رأيناه في موقفه من شعر البحتري حين عارضه فــي الســينية، أو صــرح بإعجابه الصريح بتجربته، أو ما سجله في تحوله إلى أبــيات البحــتري من رائيته في رثاء المتوكل على الله فإذا بشوقي يلتمس حس البحتري ليقول :

فياليــت شعري أين كانت جنوده ... وكيف تراخت في الفداء قواضبه

وردت علــى أعقابهــن ســفينه ... وما ردها في البحر يومًا محاربه

وكــيف أفاتــته الحــوادث طلبة ... ومــا عودته أن تفوت رغائبه[3]

ممــا يشدنا مباشرة إلى حديث البحتري واستنكاره لمقل الخليفة، وتساؤله عن حراسه وجنده :

وأيــن عميد الناس في كل نوبة ... تنوب وناهي الدهر فيهم وآمره؟

وأين الحجاب الصعب حيث تمنعت ... بهيبــتها أبوابــه ومقاصــره ؟

فمــا قاتلــت عنه المنون جنوده ... ولا دافعــت أملاكــه وذخائره[4]

---

(١) الشوقيات، ١/٧٩.
(٢) نفسه، ١/١٠٥.
(٣) نفسه، ١/٨٢.
(٤) ديوان البحتري، ٢/١٠٤٨.

إذ يـــبدو هذا الإعجاب واردًا من أطراف خفية كثيرة، يبديها هذا الإيقاع من ناحـــية، وتكرار التأثير التصويري أو حتى في أساليب الصياغة من ناحية أخرى، فـــإذا كان البحتري قد اتهم ولي العهد بالتورط في الحدث مستنكرًا أمره في لغته الاستفهامية الدالة :

أكـــان ولي العهد أضمر غدرة ؟ فمن عجب أن ولي العهد غادره؟!

فنراه يقترب منه في التناول الأسلوبي للصيغة :

وهـــل رفـــع الداء العضال وزيره وهل حجب الباب الممنع حاجبه؟

وحـــتى في كلام البحتري متسائلاً عن عميد الناس في البيت المذكور آنفًا، ترى ضده لدى شوقي أيضًا في نفس المستوى الاستفهامي الدال :

وهـــل قدمـــت إلا دعـــاء شعوبه وســـاعف إلا بالصـــلاة أقاربه ؟

ولا نقصـــد مـــن وراء هذه الشواهد إلا إلى استكمال صورة الإطار الثقافي للمعارض، وقد بدا حريصًا على حسه التراثي حرصه على حس المعاصرة، فحاول اصـــطناع صيغة من المزاوجة الهادئة بين الأمرين، ولعله عكس حسه التاريخي بأبعـــاده وفـــروعه المتعددة، ومنها التاريخ الأدبي الذي أفسح له المجال في تلك المعارضات الشعرية.

ولـــم يكن ارتباط شوقي في سينيته بالتراث بدعًا بين الشعراء الكبار بقدر مـــا يعد حلقة من حلقات التواصل الفني مع هذا التراث بالإضافة إلى تجديده فيه، وتحويـــره، مما يسهم في تنميته وتطويره ونضجه، فقد عرف شوقي جيدًا كيف يحشـــد جزئـــيات صوره، ويوزع عناصرها وأركانها عبر لوحات كبيرة متجانسة فنيًا، ومتسقة نفسيًا مع واقعه الذي يصوره.

وبـــذا يصبح من الحقائق الثابتة أن شوقيًا قد ارتبط فكريًا بالتراث الشعري الطويـــل عـــن قناعة به ووعي خاص، وهو ما يؤكده فنه حيث تظهر في الصلة

الوثيقة بعدد من شعراء العرب، وقد أشار في مقدمة الطبعة الأولى من "شوقياته" إلى تأثره الصريح بطائفة كبيرة منهم مثل أبى نواس وأبى العلاء وأبى العتاهية، ووقــف مشدوها أمام المتنبي وشعره، كما ظهر تأثره بأبي تمام والبحتري وابن الرومـــي بوضوح شديد، ويكفي دلالة على تعلقه بالقديم تسمية داره في المطرية بكــرمة "ابــن هانـــي" تشــبهًا بأبي نواس في شعره، ولهوه، ومجونه، وخمره، وتجديده، وإبداعه.

وبمـــا ارتــد تعلق شوقي بفن البحتري خاصة، إلى حرصه على الموسيقى وإعجابه بشعراء العربية الذين امتازوا بموسيقى شعرهم حتى استطاعوا استخراج ألحان تعجب السمع، وتستسيغها الآذان على مر العصور، فإذا كان البحتري "أراد أن يشـــعر فغـــنى " كما يروي عنه، فيكفي هذا مبررًا لإعجاب شوقي به واقتدائه بمدرسته وفنه في عمق الخيال الصوتي الذي يصدر عنه.

ولعل هذا الدافع كان مساعدًا له على العمد إلى صياغة تلك المعارضة التي نظمها مصرحًا بهذا الإعجاب مصرحًا بدوافعه إليها في قوله :

وعــظ (البحترّي) إيوانُ (كسرى) وشفتني القصورُ من"عَبْد شمس"

ومـــن الواضـــح أن قصـــيدة شوقي ــ في جملتها ــ قد نهجت نهج سينية البحـــتري فـــي تصـــوير " الإيوان " الذي وقف أمامه حائرًا فألح على ذهنه ذكر ماضيه مندهشًا من طبيعة صنعته الخارقة :

لـــيس يُـــدري أصـــنع إنس لجن ســـكنوه أم صـــنع جن لإنس ؟

كمـــا صـــور اللوحة الفنية التي رآها ماثلة على جدارنه، تكاد تنطق بمجد أكاسرة الفرس القدماء.

ولكـــن شـــوقيًا ــ وهـــذا طبيعي بالنسبة له ــ لم يجمد عندما وقف عنده البحتري، فلم يشغله أكاسرة الفرس بقدر ما شغله مجد العرب الذين شيدوا الآثار أيضًـــا فـــي صنعة تدهش العقول، ولكن الزمن صال عليها فسقاها كؤوس الردى

والنحس ــ كعادته ــ مع بقية الآثار والممالك التي قضى عليها.

ومـــع هذا كله تظل تلك الآثار شواهد إثبات على انتصار جمال الصنعة التي اهـــتدى إلـــيها القوم، فأجادوا فيها وأبدعوا، حتى ظلت آثارها باقية تكاد تدهش العقـــول، وتثـــير فيمن يراها طاقاته الخيالية التي يستطيع من خلالها أن يستعيد أمجـــاد السلف. ولعل هذا ما دفع الشاعر إلى تكرار خطابها مصورًا أنها ستجيبه فـــي حالـــتها الشـــاكية الحزيـــنة، فإذا هي تترنم بأمجاد ماضيها، وتتغنى بذكاء صانعيها، وبما تحويه من أسرار خفية لم يعرف إلا الألى شيدوها.

وفـــي دائرة الاعتراف بسيطرة الزمن وقدرته على قهر الأحياء جميعًا راح شوقي يتساءل عن مكان فرعون الآن وهو من هو في ماضيه السحيق سائرا في مواكـــبه الفخمـــة، مســـجلاً أمجادًا لا تحصى في فتح الممالك وقهر الأمم وجلب النصـــر، كما يتساءل عن " إيزيس " التي طالما جرى النيل تحت قدميها، وكأنها سيطرت على شاطئيه سيطرتها عليه طولاً وعرضًا.

لقد تجسدت معالم العظمة أمام شوقي ليراها في تناقضها مع سلبيات الواقع الألـــيم الـــذي حـــل محلها حين جلب الدهر مصائبه عليها وراحت تردد الشكوى، ومـــا مـــن مجيب !.. ثم يستمر على هذا النحو منطلقًا من رنين الصوت الشاكي الحزين، لتزداد أنغام الحزن مع تعدد الصور وتوالي الأبيات مجسدة واقعه النفسي الكئيـــب الـــذي أسقطه على كل هذه المعالم، مستعينًا بالتاريخ ومعطياته في عمق قضيته الخاصة والعامة على السواء.

٤

وفي إطار الموازنة بين سينية شوقي هذه وبين سينية البحتري قلنا ــ منذ الـــبداية ــ أن شـــوقياً لـــم يخف إعجابًا بها حتى اعترف صراحة أنه ينهج نهج صـــاحبها ويســـلك سبيلها فنيًا، فإذا حاولنا عقد موازنة تفصيلية بين القصيدتين أمكـــن تبين بعض ملامح الاتفاق أو التشابه منذ بداية القصيدة، إذ يبدو حديث كل مـــن الشـــاعرين مغرقًا في ذاتيته وكآبته، بعيدًا عن الأنماط التقليدية الشائعة في

مقدمات القصائد العربية القديمة. فحديث الزمن يشغل من ذهن الشاعرين مساحة واسعة يسيطر عليهما من خلالها، فالبحتري يتماسك حين يزعزعه الدهر، وشوقي يشكو تأثير الليل والنهار في نفسه ويسألهما أن يذكراه بماضيه في شبابه وأيام أنسه .. وعند البحتري يتكرر لفظ الزمان تأكيدًا لموقف الشكوى، واتساقًا مع كآبة نفسه (وتماسكت حين زعزعني الدهر، طففتها الأيام، كأن الزمان أصبح محمولاً هواه) أو حين يذكر بمصائب الزمن : (أذكرتينهم الخطوب التوالي، نقل الدهر عهدهن، لو تراه علمت أن الليالي، عمرت للسرور دهرًا).

ثم تتكرر مأساة الزمن على نفس المستوى أيضًا عن شوقي في " اختلاف النهار والليل ينسى " " كلما مرت الليالي عليه "، " فلك يكسف الشموس نهارًا "، "وليال من كل ذات سوار "، " سددت بالهلال قوسًا "، " ركب الدهر خاطري "، "مشت الحادثات في غرف الحمراء" ... إلخ.

فكلا الشاعرين ينطلق في مقدمته من حديث الذات من هذا المنظور، شكوى وطأة الزمن ومصائبه، وإن ظلت الشكوى تتكرر في أكثر من موضع في قصيدة كل منهما، مع اختلاف بين في طبيعة الموقف الاجتماعي .. إلا أن الموقف النفسي قد أوحى لكل منهما بهذا القدر من التشابه، منذ أحس البحتري ضعفه أمام صولة الزمن، وقد بلغ من العمر عتيًا، فلم يجد معادله الموضوعي الذي يتخذه وسيلة للتعزي إلا تلك الديار الخربة، وهي ديار لها وضع خاص حيث شهد الزمن نفسه ماضيها العريق، وجنى عليها في حاضرها الأليم، فحاول الشاعر أن يتخذ منها أداة يمكنه أن يخلع عليها حالته النفسية، بما سيطر عليها من الحزن وصور الكآبة والانهزام.

يأتي شوقي ليعيش نفس الواقع ـ تقريبًا ـ حيث امتلأ قلبه حزنًا وضاقت نفسه كمدا، حين عانى البعد عن وطنه في منفاه، فأحس كأن عمره آذن بالمغيب أيضًا، مما دفعه إلى استرجاع ذكريات ماضيه السعيد، متمنيًا من الأيام أن تشفق عليه، أو أن تعيد إليه منها شيئًا لعله يجد فيها بعضًا من عزاء الذات.

أمـــا عن الموقف الاجتماعي للشاعرين فهو مختلف ومتشابه معًا؛ مختلف لأن البحــتري يشكو الشيب الذي شغل منه ذهنه وضاق به، وعلى وجه الاختلاف راح يشكو متاعب حياته في المنفى، بصرف النظر عن قضية السن وقد اعتبرها البحــتري من قبل منفى أيضًا. ومع هذا يتفق الشاعران في أن كلا منهما ــ في الواقــع ــ عــاش بعــيدًا عــن وطنه، فلم تكن بلاد الفرس هي الوطن الحقيقي للبحــتري، بل كان وطنه في الشام أو في " منبج " حيث مرحلة النشأة على وجه التخصــيص، ومــع هذا فقد راح يصور حضارة الفرس، ويبين شدة إعجابه بها، وهــم ليســوا مــن بني جلدته. ويختلف الموقف عند شوقي في هذا الإطار، لأنه يصور حضارة العرب القديمة، خاصة ما كان منها في بلاد الأندلس التي كان إليها منفاه، ومن هنا كان توجيه الاتهام للبحتري بإظهار الحس الشعوبي الذي تسجله شــدة إعجابــه بحاضــرة الفــرس، وإغفاله الدور المشابه الذي نهضت به بقايا حضــارة العرب التي كانت مزدهرة منذ ذلك الماضي البعيد في بلاد الأسبان لولا انشــغال الشاعر بواقعه النفسي ومعادله الموضوعي دون سواهما، بل ربما دافع عن نفسه فدفع هذا الاتهام حين قال :

وأرانــي مــن بعد أكلف بالأشر   اف طــرا مــن كــل سنخ وأس

ويعــتمد كــل مــن الشــاعرين في أدواته التصويرية على نفس الوسائل والمصادر والوظائف الفنية، ولكن البحتري ركز كل همومه ليخلعها على الإيوان معــادلاً موضــوعيًا، وعند شوقي يشمل المشهد بلاد الأندلس كلها بما فيها مدن شــهد التاريخ مجدها مثل غرناطة والحمراء وغيرهما مما يقر بالعظمة لحضارة الأجداد وكيف كان موقف الزمن العدائي منها إلى أن حولها إلى خراب.

ولا يخفــى هنا أيضًا وجه التشابه في التصوير، حيث نرى البحتري يقف مندهشًــا أمــام صورة أنطاكية التي ظهرت على جدران الإيوان ليبدو مبهورًا بما بقــى فــيها من خطوط ورسوم وألوان، وهو ما يرد له نظير عند شوقي في ذكر بقــية الخطوط والألفاظ والنقوش ومعالم الخلود من تلك التماثيل التي انتشرت في

ميادين المدن الأندلسية كشواهد على ماضيها العريق.

وفــي استناد كل من الشاعرين إلى الحس التاريخي واعتماده عليه ما يبرز هــذا التشــابه ويؤكده، فكلاهما يتفق مع الآخر هي طبيعة المصدر الذي أخذ منه صوره، فترددت أسماء القبائل العربية عند البحتري " عنس " " عبس " وغيرهما، وهــو مــا ردده شوقي أيضًا عند " وائل "، " عبس " وغيرهما كما أورد البحتري أكــثر من مرة ذكر الروم والفرس وهو ما كرره شوقي وما أورده أيضًا من ذكر عظمة الفراعنة والفرس على نحو ما سنراه تفصيلاً.

ويرد ذكر الأسماء عند الشاعرين كليهما ليحمل نفس الدلالات، ففي معرض شــكوى الزمــن مــن خــلال الذات نجد هذا الاتفاق، ومن خلال الموضوع نرى البحــتري يركز عدسته التصويرية على لوحة أنطاكية التي تشهد بعظمة الفرس، وهو ما ردد شوقي له نظيرًا في حديثه عما أعطاه الزمن من العظمة أيضًا للفرس والفراعــنة فتحكموا فيمن جاورهم، وعاشوا حقبًا يفرضون سيطرتهم على الأمم الأخرى من حولهم.

ولا تخفــى إفادة شوقي من البحتري في بعض الصور الجزئية التي وردت عــند كل منهما ــ وهي كثيرة ــ فالبحتري يصور الوفود وهي قادمة إلى إيوان كســرى طالبة العطاء في لوحة التصوير عبر الماضي البعيد، ليصور شوقي تلك الوفــود التــي ترد على التاريخ لتشهد ما جناه الزمن على معالم الحضارة، وإذا الوفود خاشعة أمام صولة هذا الزمن معترفة بسطوته وهيمنته وراضخة لحكمه.

فإذا ما صور البحتري ما جنته الليالي على الإيوان حين أحالت أعراسه إلى مــأتم وجدت الموقف يتردد لدى شوقي حين رأى الحادثات وقد تمشت في غرف "الحمــراء" بكوارثهــا المــتعددة التــي حملت لها معها خبر النعي إنذارًا بموتها وخرابها.

وكــأن جــناية الزمــن علــى الآثار بدت استكمالاً لمشهد جنايته على كلا الشاعرين، فقد راح هوى الزمن عند البحتري ليميل مع الأخس على حد تعبيره،

وهــي الصــورة المكررة عند شوقي في تصويره حظوظ الدول مع الزمان فهي تتطابق ــ على حد تعبيره أيضًا ــ مع حظوظ قد وزعت بين السعود والسقوط، أو بين الارتفاع والهبوط.

ولــذا صور البحتري اصطدامه بالواقع حين رأى أن المشهد الخمري الذي رســمه لــم يكــن نسجًا من خياله على سبيل التمني، فلم تكن خمره إلا حلمًا لم تشــهده أرض الواقع، ولم يكن موقفه من منادمة كسرى، إلا تماديًا في هذا الحلم الــذي تمــنى استمراره، ووقع في حيرة من أمره، فلم يعد يتبين الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الوهم والحقيقة إلا من خلال الحلم والأمنية عنده :

" حلــم مطــبق على الشك عيني "، وعند شوقي " وصحا القلب من ضلال وهجس ".

ولم تكن صورة الخراب التي حلت بالديار والآثار إلا نمطًا مكررًا على مستو القصــيدتين، ذلــك أن هــذا الخراب حول الديار إلا مجرد أثار ظهر عليها طابع الإمحــاء والــدروس، وهو ما رأى منه البحتري " محل من آل ساسان درس "، و"رجعن أنضاء لبس" ، وما رأى منه شوقي من نفس الزاوية.

وإذا الــدار مــا بهــا من أنيس وإذا القــوم مــا لهم من محس

وكذلك الحال في صورة الماضي التي برز العز والثراء مرتبطًا بها منذ عمر القصر بأهله وامتلأ بهم حس البحتري :

فكأنـــي أرى المراتــب والقــو م إذا مــا بلغــت آخــر حســي

وهو ما أعاده شوقي في الصورة التي تراءت له أيضًا خلال إعمال حواسه:

فتجلــت لــي القصور ومن فيها مــن العــز فــي مــنازل قعس

ومــع هــذا كله تظل الفوارق قائمة بين فن الشاعرين منذ معالجة المحور الأصــلي للقصيدة، فالبحتري يقتصر من موضوعه على شريحة محددة التزم فيها

وحـــدة مكانـــية ثابتة كان الإيوان محورها، وحرص الشاعر على أن يستمد منها العـــبرة ويلـــتمس العظـــة من كل ما فيها من جزئيات، وقد وسع شوقي من هذه الدائـــرة وانتقل في قصيدته بين أكثر من مشهد يربطه ببقية مشاهد القصية ذلك الخـــيط النفسي الدقيق الذي يحكم صورها، وإن ظل ما بينها من التقارب واضحًا على المستوى الجغرافي الذي استوقفه في بلاد الأندلس.

كمـــا يظـــل الفـــارق واضحًا بينهما في قدرة شوقي البارعة على تشخيص الليالـــي وقـــد لطمـــت قياصرة الروم وأكاسرة الفرس ووجهت سهامها وقسيها، وســـلت خناجرها في صدور القوم العظام، وهو ما يكاد يعادل عند البحتري ببقايا صورة أنطاكية ومشهد قيادة كسرى جيوشه وعراك الرجال بين يديه، مع ما بين الموقفين من أوجه الخلاف أيضًا.

ويظهر عند شوقي ذلك الحس الحضاري الذي يمثله رنين البواخر وتأثيرها فـــي نفسه حال الرحيل وهي تعوى بعد جرس، وكذا صوره التشخيصية الطريقة التي يرى فيها قلبه، راهبًا فطنًا يقظًا، تكثر دقاته حين يسمع أجراس السفن، وقد آذنت بالرحيل وقرب الفراق، وهو يتوجس خيفة لئلا تغادره وحيدًا في منفاه.

وهـــي الأدوات الحضـــارية التي وردت نظائرها في أدوات البادية كما رآها البحتري صور نفسه راحلاً عليها في قوله :

حضـــرت رحلي الهموم فوجهـــ ـــت إلى أبيض المدائن عنسي

فهـــو يعرف طريقه إلى قصور الأكاسرة من خلال ناقته، ومن الطبيعي أن يجـــدد شوقي في وسيلته في الرحيل عن وطنه، فكأن السفينة هي أداته الحقيقية في هذا الرحيل إلى المنفى، وكم تمنى أن تعود به إلى وطنه.

ولا يخفـــى جمـــال التصوير عند شوقي في بيان تعلقه بوطنه وشدة شوقه وحنيـــنه إليه إذا رأى كل شيء فيه طيبًا مليئًا بالنعمة، مما دفعه إلى السخط على الأجنبـــي الذي جاء لينهب خيراته وهي ليست من حقوقه، كما رأى الجزيرة أيكا

والنيل عقيقًا ذا موكب فخم وضخم، وانتهى من قضيته التصويرية إلى أن الخلد لا يمكن أن يشغله عن وطنه، إذا ما هيئت له حياة خالدة في قلب الجنان.

وعلـــى وجـــه التناقض من هذا المشهد وقف البحتري يحقر من شأن بلاده وأحـــياناً من شأن العرب جميعًا، ليعجب بكل ما أتت به حضارة الفرس، فهو يرى ديار الفرس :

حلـــل لـــم تكـــن كـــأطلال سعدي   فـــي قفـــار من البسابس ملس

بـــل يذكـــر فضـــل الفرس على العرب في نهاية القصيدة ليبرر موقفه من الثناء عليهم والإعجاب بحضارتهم :

وأرانـــي مـــن بعد أكلف بالأشرا   ف طـــرا مـــن كـــل سنخ وأس

ولكـــن هذا التناقض ينتهي إذا فسرنا ظروف الموقف تعلقًا بواقع مصر في عصر الاحتلال الأجنبي في هذه الفترة، مما ضخم آلام شوقي، وزاد من حسرته، إذ رأى أهلـــه قـــد اســـتبيحوا وانتهكت ديارهم على يد هذا الأجنبي، بينما اختلف الموقـــف عند البحتري في تصويره مجاورة الحضارة الفارسية للعرب، وما حدث بيـــن الحضـــارتين من تفاعل وامتزاج في التاريخ القديم، منذ وقوع الحروب بين العرب والروم، وإن كان هذا التبرير لا يخفي انزلاق البحتري بلا مبرر إلى طرح أبعاد المقارنة التي حقر من خلالها كل ما هو عربي وعظم كل ما هو فارسي دون أن يرمـــي أي ضرب من الشعوبية فهي عربي الأصل مولدًا ونشأة وثقافة وفكرًا، ولا غرو فهو زعيم مدرسة المحافظين وكل ما هنالك أنه بدا أشد انجذابًا لمعادلة الموضوعي أكثر من أي اعتبارات أخرى.

ويـــبقى بعد هذا ظهور روح المعارضة بين القصيدتين في الشكل إذ أن كلاً مـــنهما نظمـــت مـــن نفـــس البحر والقافية وحرف الروى أيضًا وحركته (السين المكسورة).

ولا يمثل الاختلاف في عدد الأبيات ظاهرة خطيرة في هذا الموقف خاصة أن

شـــوقياً ارتبط في سينيته بتصوير تجربة شعورية صادقة عاشها بعيدًا عن وطنه فـــأراد أن يـــنهض بتصويرها كاملة، فلم يستطيع ذلك في حدود عدد الأبيات بما يـــوازي البحتري أو حتى يقاربه، ومن هنا طالت قصيدته التي طالما ضربت على وتـــر حســـاس من مشاعره وإحساساته .. وطالما ترددت فيها صور حنينه إلى وطنه، ورغبته في التعزي عن بلاده، وكأنه حين رحل عنها تركها فريسة لهؤلاء الغـــرباء مـــن الأجانب ليسلبوا خيراتها ويتمتعوا بمعالم الجمال ومظاهر الحضارة فيها.

فـــإذا ما قصدنا إلى المزيد من تحديد السمات المشتركة بين الشاعرين على مستوى المعالجة اللفظية تراءت الصورة غاية في الخصوصية، وكأنما وضع أمير الشـــعراء نصـــب عينـــيه معجـــم قوافي سينية البحتري ليبني على أساس منها قصـــيدته، فـــإذا بأكثر من نصف قوافي القصيدة يبدو مكررًا حرفيًا على نحو ما تكشـــفه ألفـــاظ : خرس، أمس، التأسي، بخس، ورس، لبس، عس، نكس، أنس، عرس، ينسى، حبس، لعس، غرس، فرس، درس، لمس، قدس، ترسى، الدرفس، عنس، عبس، رمس، فرس، تعس، نحس، متحسى، نكس، جرس، نفس، يخسى، مكسى، تنسى، برس.

وتـــبقى هذه الألفاظ في مقدمة اللقاء المباشر بين الشاعرين، وكان " شوقي " يوجـــه المتلقي توجيهًا إلى سينية البحتري، حتى يتيح لنفسه فرصًا أخرى لأكثر من لقـــاء مع تنوع معالجته التصويرية من منطلق التشبيهات المكثفة لدى البحتري حتى بدت متلاحقة في الأبيات (٤٥-٤٩) ثم تناثرت في البيتين (٥، ١٩) وهو ما نرى له نظـــيرًا في منهج شوقي التصويري على هذا النمط من تكثيف الصور التشبيهية في الأبيات من (٧٠-٧٩) ثم فيما تناثر منها في الأبيات (٢٢، ٢٨، ٥٢).

وعلى غرارها ترد الصورة من منطلق التشخيص والتجسيد وتسير في أطر اســـتعارية تبدو مقربة بينهما إلى حد بعيد إذا ما توقفت عند البحتري لتتأمل معه صـــورة الدهر (٢، ٥، ١٣، ١٨، ٣٦)، والأيام (٣) (٣٧، ٣٩)، وفي مقابلها لك

أن تتأمل المستوى التصويري نفسه عند شوقي في الأبيات (٢٠، ٢٣، ٣٣، ٣٥، ٨٩، ٩٠) وخاصة ما جاء منها رهنًا بالدهر (٢٣، ٥٢، ١٠١، ١١٠) أو البالي (١، ٥، ٤٩) ثـم اللوحـة الكاملة (٤٢-٤٤) ثم مشاهد الكونيات التي قصد إلى عرضها أيضًا في الأبيات المتوالية (٤٠-٤٣).

ويعـد التكثيف التاريخي لونًا مميزًا للقصيدتين فإذا بنا أمام رصيد هائل من الأعـلام لدى كل من الشاعرين، وإذا هذه الأعلام تعد مؤشرًا للواقعية التي التزم بهـا الشاعر كما التزم بصدقه التاريخي، وهو ما يكشفه تناول البحتري لعرض : العـراق ـ الشام ـ الإوان (أبيض المدائن) ـ آل ساسان ـ أنو شروان ـ جبل القـبق ـ خـلاط ـ مكس ـ عنس ـ عبس ـ الجرماز ـ أنطاكية ـ الروم ـ الفـرس ـ أبـو الغوث ـ كسرى ـ أبو ويز ـ البلهبذ ـ جبال رضوى ـ جبل قدس ... إلخ.

وهـو ما نجد له نظيرًا على نفس المستوى من الأنسقة التاريخية والفنية لدى شـوقي حيـن يصـور من مصر : الثغر (الإسكندرية)، الفنار، الرمل، المكس، عين شـمس، الجـيزة، المسلتن الجزيرة، ومعها يتحدث عن الأهرام وأبى الهول كمعالم حضـارية كبرى تذكره بتاريخ الفراعنة وكذا الفاتحين العرب على نحو ما عرضه من ذكر عبدالرحمن الداخل، ما جره إلى مزيد من التصوير لمدركاته من تاريخ العالم في هذا الإطار على ذكره لهرقل وكسرى ونابليون ومروان وما استكمله بتاريخ الأندلس بمـا له من إيقاع خالص لديه من تصوير غرناطة وبني الأحمر، وكذا مدينة قرطبة، ومديـنة الحمراء وغيرها من معالم حضارة العرب هناك[1]، بل ربما عمد إلى تكثيف الأعلام في البيت الواحد على نحو ما يحكيه البيتان (٤٨، ٤٩).

وإذا المنهج يتكرر أيضًا حول تصوير الأنا المتألمة، والتي تجسدت مشكلتها فتضخمت في القصيدة كلها، ولكنها استحوذت على أبيات معينة شغلت بتصويرها

---

(١) يحسـن الـرجوع إلـى القصـيدة كاملة في الشوقيات لتأمل مزيد هذه الأسماء والتفاصيل والتثبت من بقية أرقام الأبيات التي لم تنقل من القصيدة.

على نحو ما تحكيه أبيات البحتري (١، ٣) ثم (٧، ٩، ١٠، ٥١، ٥٦) وكذا عند شــوقي فــي الأبيات (١٠١، ١١٠، ١١٢، ١١٤)، إلى جانب التكثيف التاريخي بوجه عام على نحو ما تعكسه الأبيات (٤٤-٤٨) من سينية شوقي.

وتمــتد سمات التشابه أحيانًا إلى مناطق جزئية قد نمر عليها مرور الكرام حــال التلقــي، فإذا ما استوقفنا بدت على نفس الدرجة من الأهمية التي تعكسها الصــور المكــثفة كأن تلتقي بمشهد الحلم عند البحتري (٣٤) وتجده عند شوقي أيضًــا ممــزوجًا بالكرى (٦٤)، إلى جانب التشبيهات حول (رضوى وقدس ٦٨) والأمس وأول أمس (١٠٣)، والإشارات الخرس (١٠٤)، حتى ذكر الدرفس وهي بالفارسية المعربة (٦٢).

وتبدو السمات الفارقة أيضًا على درجة من العمق بما يتسق وعالم الفروق الفردية بين الشاعرين إذا فصلت بينهما بخمرية البحتري من خلال وهمه الذي رسم له لوحة كاملة (٢٠-٣٣)، ثم لوحة التاريخ حول علاقات العرب والفرس (٥٣-٥٦)، لتضع في موازاتها على مستوى هذا التفرد والتميز ما رصده شوقي من رموز سياسية (٩، ١٠) وهي حديث مكرر حول وفود على التاريخ (٩٣) وعبرة التاريخ (١٦)، إلى جانب لوحة الوطن وتمزقه ــ أي الشاعر ــ إليه حنينًا. وذوبانه شوقًا إلى معالمه (٤، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥)، أو ما عرضه من أحاديث الحكمة على مستوى اللوحة المتوالية أبياتها (١٠٦، ١٠٧، ١٠٨، ١١٦)، (٣٩-٤٠-٤١)، أو الأبيات المتناثرة المفردة بين ثنايا القصيدة.

وإلى جانب هذا كله يرد تركيزه على حسه الانفعالي دون ارتباط بهذا التأثر ولا بغيره (٦، ٧، ١١) وهو ما تراءى له أحيانًا في إفراد موضوعات معينة وجد نفســه في انتمائه إليها على نحو ما صوره من لوحة النيل كاملة (٢١-٢٤) ثم اللوحــات المتناثرة حول الأهرام (٢٨)، والجيزة (٢٥)، وأبى الهول (٣٢)، لتظل هــذه الملامح بمثابة السمت الخاص الذي تكشفه لغة السمات المشتركة والفارقة بين القصيدتين المتعارضتين.

فهرس :



منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET